MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04518 7952

UNIV OF
TORONTO
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lartduchantenfr00gr

PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Fascicule 1.

THÉODORE GÉROLD
Docteur ès Lettres
Chargé de Cours à la Faculté des Lettres
de l'Université de Strasbourg

L'ART DU CHANT EN FRANCE

AU XVIIe SIÈCLE

LIBRARY
FEB 2 1925
UNIVERSITY

BINDING LIST FEB 15 1925

STRASBOURG
COMMISSION DES PUBLICATIONS
DE LA FACULTÉ DES LETTRES
PALAIS DE L'UNIVERSITÉ
1921.

En Commission chez
L'IMPRIMERIE STRASBOURGEOISE
MAISON D'ÉDITION
STRASBOURG — PARIS (IIe)
15, Rue des Juifs — 57, Rue de Richelieu

Prix : 30 Francs.

L'ART DU CHANT EN FRANCE

AU XVIIe SIÈCLE

DU MÊME AUTEUR:

Chansons populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs mélodies. (Bibliotheca romanica, N° 190—192) Strasbourg, J. H. Ed. Heitz (1913).

Clément Marot, *Psaumes avec les mélodies.* (Bibliotheca romanica N° 252—54) Strasbourg, J. H. Ed. Heitz (1919).

Le manuscrit de Bayeux, texte et musique d'un recueil de chansons du XVe siècle, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Fasc. 2, Strasbourg, 1921. Prix, 15 frs.

*Ce volume est sorti des presses de l'*IMPRIMERIE ALSACIENNE à STRASBOURG *le 20 Juin 1921. Il a été tiré à 500 exemplaires.*

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Fascicule 1.

THÉODORE GÉROLD
Docteur ès Lettres
Chargé de Cours à la Faculté des Lettres
de l'Université de Strasbourg

L'ART DU CHANT EN FRANCE

AU XVIIe SIÈCLE

194764
17.3.25

STRASBOURG
COMMISSION DES PUBLICATIONS
DE LA FACULTÉ DES LETTRES
PALAIS DE L'UNIVERSITÉ
1921.

ML
270
.2
G47

A

MONSIEUR ANDRÉ PIRRO

HOMMAGE CORDIAL

INTRODUCTION

Les Français ont, à différentes époques, joué un rôle important dans l'histoire de l'art du chant. Certains troubadours et trouvères n'étaient pas seulement des compositeurs de talent; ils étaient aussi des virtuoses de l'art vocal et leurs mélodies demandent, pour être bien exécutées, des chanteurs expérimentés et rompus à toutes les difficultés de leur art. Un peu plus tard, Guillaume de Machaut fit faire à la musique à plusieurs parties des progrès considérables. La question de savoir si dans ses compositions le rôle principal revient aux voix humaines, ou si certaines parties sont écrites pour des instruments, est encore loin d'être complètement éclaircie; toujours est-il que l'influence de Machaut sur ses contemporains a été extraordinaire. Au XVe siècle et au commencement du XVIe les chanteurs français étaient, à côté des Belges, réputés comme particulièrement habiles et recherchés partout. (1) Le XVIe siècle est essentiellement l'époque du chant polyphonique a capella. Mais précisément la chanson française, arrivée, à ce moment, à un rare degré de perfection et admirée dans tous les pays, a des qualités de grâce, de légèreté et de vivacité, qui suppose une adresse et souplesse remarquables chez les chanteurs et fait songer à des solistes. Du reste, un assez grand nombre de chapelles étaient alors très peu fournies, de sorte que chaque chanteur devait être complètement à la hauteur

(1) Adrien Petit Coclicus, élève de Josquin, mentionne spécialement ce fait dans son *Compendium musices*, 1552.

de la tâche qui lui était assignée. [1] Il arrivait, en outre, qu'une ou plusieurs voix faisant défaut celles-ci étaient remplacées par des instruments. A partir du milieu du XVIe siècle les arrangements de pièces polyphoniques pour une voix seule avec accompagnement de luth deviennent de plus en plus fréquents. [2]

Le chant à une voix seule trouve également place dans le Ballet de Cour, que nous voyons apparaître en France dans la seconde moitié du XVIe siècle. Des morceaux de ce genre se rencontrent notamment dans la *Circé* de Baltazarini, dit Beaujoyeulx, représentée en 1581.

A la même époque on constate chez un grand nombre de poètes un intérêt particulier pour la musique. On sait les efforts que firent Ronsard, la Pléïade, l'Académie de Baïf pour amener une union aussi parfaite que possible entre la poésie et la musique. La réforme que les Florentins accomplirent vingt cinq à trente ans plus tard hantait déjà alors l'esprit des Français. Malheureusement la tentative des poètes et musiciens humanistes d'introduire dans notre art les mètres antiques dirigea la musique française dans une voie qui ne devait aboutir à aucun résultat pratique.

Il était réservé au XVIIe siècle d'établir définitivement le règne de l'art vocal à voix seule. La création de l'opéra à Florence avait eu pour effet en Italie non seulement la naissance d'un certain nombre d'œuvres dramatiques, mais aussi la composition d'une foule de petites pièces monodiques. En France les musiciens restent sur l'expectative. Entre les années 1610 et 1620 le Ballet de Cour évolue nettement vers le genre dramatique, et les morceaux chantés à une voix y deviennent de plus en plus nombreux. Mais il y a bientôt un point d'arrêt,

---

[1] En 1590 la chapelle de la maison d'Henri IV se composait de douze joueurs d'instruments et de neuf chanteurs. Sully réduisit plus tard encore ce nombre, déjà restreint, par raison d'économie. (cf. Prunières : *L'opéra italien en France*, p. XXXV).

[2] M. Quittard a publié un recueil de ce genre, l'*Hortus musarum*, de 1552. dans les *Sammelbände der I. M. G.*, 1907.

je dirais presque un recul. Ce n'est qu'après 1630 que la monodie commence à prendre nettement pied. Un mélomane et chanteur distingué, Pierre de Nyert, a été, d'après le témoignage des contemporains, le promoteur de cette nouvelle évolution. Il est difficile de délimiter avec exactitude le rôle qu'il a joué. Il semble bien toutefois que c'est grâce à son influence que l'école française des Boësset, des Lambert, des De La Barre, des Le Camus a pu définitivement se former.

Ce sont la préparation, les débuts et le développement de cette école du chant français jusqu'à son plein épanouissement qui font l'objet du présent ouvrage. Pendant de longues années on ne s'était guère intéressé qu'aux origines de l'opéra en France, ou plutôt aux prédécesseurs immédiats de Lully(1), et à quelques clavecinistes. Ce n'est que depuis vingt ou vingt cinq ans qu'on a commencé à se rendre compte de l'intérêt qu'offrait l'étude de toute l'évolution musicale du XVIIe siècle français. Les travaux de Romain Rolland, Michel Brenet, Henry Quittard, André Pirro, L. de La Laurencie, Henry Prunières, Ch. Bouvet et autres ont jeté une vive lumière sur certaines phases de la musique de cette époque. Seul le chant a été jusqu'ici un peu négligé. Et pourtant il a non seulement exercé une influence considérable sur le développement de la musique française, mais il a encore joué un rôle assez important dans l'histoire de la société du temps de Louis XIII et de Louis XIV. Pour se convaincre de ce dernier point, il suffit de parcourir ces romans, certaines pièces de théâtre, les vers de circonstances des petits poètes de l'époque, les différentes correspondances, les gazettes mondaines. Quant aux documents musicaux, il nous feront comprendre, d'une part, le progrès réalisé par les musiciens français pendant l'espace d'un demi-siècle, ils nous révéleront, de l'autre, des qualités de grâce, de finesse, de souplesse presque insoupçonnées. Toute l'école de musique de chambre vocale qui se groupe autour de Michel Lambert

(1) V. Ch. Nuitter et Thoinan, *Les origines de l'opéra français*, Paris, 1886, A. Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*, Paris, 1881, les *Chefs-d'œuvre de l'opéra français*, édit. Michaelis.

est presque inconnue, et si dans quelques ouvrages récents on a cité Lambert et quelqu'une de ses œuvres ce n'est guère qu'en passant. (1)

Il n'est du reste pas toujours facile d'identifier les auteurs des pièces vocales qui nous ont été conservées. En 1610 l'éditeur Pierre Ballard imprimait en tête d'un de ses recueils: « J'ay fait ce recueil d'Airs de différens autheurs desquels on peut mieux voir le mérite que le nom. . . Si j'avois l'honneur de cognoistre particulièrement les pères de tels enfans, je leur offrirais tout ce qui pourroit despendre de mon industrie pour les faire durer à jamais. Néanmoins, en attendant qu'ils se descouvrent pour leur donner le signe paternel, je les expose au contentement du public, à qui mon travail est entièrement dédié. » (2) Les premiers livres d'airs arrangés pour une voix avec tablature de luth par Gabriel Bataille ne contiennent aucun nom d'auteur. Même la publication d'airs à deux parties commencée par Ballard en 1658 et continuée pendant de longues années ne nous donne, au moins pour les premiers livres, aucune indication sur les musiciens qui ont composé les mélodies. On est souvent forcé, pour établir l'identité de l'auteur d'un air, de comparer différentes éditions ou d'avoir recours aux recueils de paroles, dont certains contiennent des indications précises. Au moins il sera assez facile d'établir des groupes qui permettront de juger du progrès accompli durant les deux premiers tiers du XVIIe siècle.

Si l'on considère l'air au point de vue de la composition musicale, on constatera que le caractère monodique s'affirme de plus en plus. Sans atteindre encore l'extension de la cantate

---

(1) L'étude qu'E. Bertrand a publiée sur Lambert dans la *Revue musicale* de 1859 n'est plus guère lue que des musicologues, de même les quelques pages que lui ont consacrées Lemaire et Lavoix dans leur livre sur *Le Chant* (Paris 1881). A bien des personnes le nom de Lambert ne sera connu que par la célèbre satire III de Boileau. — La dernière édition du *Dictionnaire de musique* de Riemann ne contient sur Lambert que quelques lignes et les indications bibliographiques qui s'y trouvent sont, en partie, inexactes.

(2) *Second livre d'airs à quatre de différens autheurs recueillis et mis ensemble par P. Ballard, Paris, 1610.*

italienne, la forme se développe quand même, elle devient plus variée. L'accompagnement est, chez certains auteurs, très soigné; on remarque un souci plus constant de l'expression et moins de timidité dans les moyens pour arriver à ce but.

Très manifeste au point de vue purement musical, le progrès est à peu près nul en ce qui concerne le fond, et le contenu poétique des airs. Les textes que Lambert et Le Camus mettent en musique sont pour la plupart du même genre que ceux que composaient Guédron et ses contemporains. La préciosité qui perce chez certains auteurs de la fin du XVIe siècle n'a fait que se développer dans le courant du XVIIe. Les musiciens, il est vrai, cherchent de nouveaux moyens d'expression et ils en trouvent. Mais ils sont retenus et, jusqu'à un certain point, entravés par les poètes et par le goût précieux de la société pour laquelle ils écrivent Qu'il s'agisse de morceaux de salons, de pastorales, d'airs à caractère mythologique pour un Ballet, de scènes d'opéras, le langage poétique reste à peu près le même, et les musiciens ne trouveront guère dans ces textes une source d'inspiration fraîche et vivifiante. Un élément nouveau, l'élément comique, est apporté par Molière dans certaines scènes de ses comédies-ballets, et Lully saura s'en servir avec talent. Cet élément se retrouvera aussi, quoique plus lourd, dans quelques airs à boire.

La technique vocale des chanteurs français était déjà au début du siècle passablement développée. La plupart d'entre eux recevaient leur première éducation musicale dans les maîtrises. Parmi les chantres et les maîtres de chapelle il y en avait qui chantaient fort bien. Nicolas Formé, par exemple, d'abord clerc à la Sainte-Chapelle, puis à partir de 1609 sous-maître et compositeur de la chapelle du roi, avait, au dire des contemporains, une voix de haute-contre « d'une justesse admirable. »[1] Jusque vers le milieu du siècle les chanteurs sont surtout des gens exerçant la musique par profession. Plus tard

---

[1] Cf. Michel Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle*, *Paris*, *1910*, et l'article de Quittard, *Rev. music.* 1903, p. 362 et ss.

nous voyons le nombre des dilettantes, surtout des dames qui chantent pour leur plaisir, augmenter considérablement. La nouvelle manière de chanter introduite par de Nyert, qui combinait différents éléments pris aux deux écoles, française et italienne, semble avoir eu beaucoup de succès. Aux environs du 1640 on voit se former peu à peu tout une phalange de chanteurs distingués et d'excellentes cantatrices. Il semble que le chant soit devenu plus correct, moins surchargé de fredons, et qu'on ait apporté plus de soin à la prononciation des paroles. D'autre part les musiciens lui conservent jalousement son caractère français. Mazarin a fait venir d'Italie des chanteurs fameux, des cantatrices célèbres. Malgré les succès que certains d'entre eux obtiennent, surtout à la cour, le chant italien ne fait pas, ou guère, école. Il y a du reste déjà à ce moment deux partis assez nettement séparés. La querelle sur la préférence à donner au chant italien ou au chant français, qui excitera une vive polémique entre Lecerf de la Viéville et Raguenet, au commencement du XVIIIe siècle, et qui se renouvellera encore souvent, perce déjà dans certains écrits de Saint-Evremont et dans les *Remarques* de Bacilly. Les chanteurs français continuent à cultiver exclusivement la musique de chambre. Le chant sera doux, aimable, gracieux, l'accompagnement se fera principalement par

> Le Théorbe charmant qu'on ne voulait entendre
> Que dans une ruelle avec une voix tendre. (1)

Pourtant, s'ils ne songent pas au théâtre, les Français ne dédaignent pas de chanter des airs italiens et ils savent s'y faire applaudir.

Du reste, nos chanteurs ne sont pas appréciés et fêtés seulement dans leur propre pays. Quelques-unes de nos cantatrices font valoir l'art français à l'étranger. Les éloges décernés par un esprit aussi distingué que Constantin Huygens à Mlle De

---

(1) La Fontaine, *Epitre à M. de Nyert.*

La Barre et à d'autres artistes français [1], prouvent suffisamment qu'ils savaient exciter l'admiration des connaisseurs de différentes nations.

Mlles De La Barre, Hilaire, Raymond chantaient d'abord principalement dans les salons. Lully réussit peu à peu à les styler pour les scènes de caractère plus ou moins dramatiques dans les grands ballets de cour et les comédies-ballets. Il faisait de même travailler quelques hommes : d'Estival, basse profonde à la voix puissante, descendant facilement jusqu'au ré grave, Gaye, ténor à la voix assez souple, Dun et autres. Il est très intéressant de suivre, à travers les différents ballets et les scènes des comédies-ballets, les progrès que font ces chanteurs et cantatrices, accoutumés primitivement à un art assez différent. Insensiblement Lully prépare les artistes et le public pour l'opéra. Cependant il ne faut pas se faire illusion. Les airs passionnés, les passages vraiment dramatiques seront toujours rares chez Lully. M. Romain Rolland, et avant lui déjà d'autres commentateurs de Lully, l'ont fort bien remarqué. « Il excelle, dit R. Rolland, dans le parler galant, les dialogues-récitatifs de nobles amoureux, les airs soupirants, élégiaques et voluptueux. Il a bien su peindre cette atmosphère de cour délicate et glorieuse. » [2] Mais des airs de ce genre nous en trouvons déjà chez Lambert, chez Le Camus et même chez Antoine Boësset. C'est le style de l'école française depuis 1640, que Lully a étudié et qu'il imite avec talent. Pour le rythme, la forme de la phrase musicale on peut aisément indiquer ses modèles. Cela n'empêche pas que certains de ses airs ne soient très beaux et n'aient un caractère original [3]. Précisément dans les Ballets on en trouve qui sont peut-être moins corrects que ceux des opéras — Lully n'est pas encore

---

[1] Cf. *De Briefwisseling van C. Huygens uitgegeven door J. A. Worp*, 1911 ss. — Sur les rapports de C. Huygens avec les intellectuels et les artistes français v. aussi : G. Cohen : *Ecrivains français en Hollande... Paris, 1920.*

[2] *Notes sur Lully*, *Mercure musical* 1907.

[3] M. Combarieu a, de parti pris, dénigré Lully ; son jugement est exagéré et injuste. (V. *Histoire de la musique*, Paris, 1913, II, p. 90 et ss.)

en pleine possession de ses moyens d'expression — mais qui ont un cachet très personnel. Du reste, si l'on examine les airs de son rival malheureux, Marc-Antoine Charpentier, on y trouve peut-être un peu plus de souplesse, mais guère plus de passion.

Le récitatif de Lully, on le sait, est un reflet de la déclamation de la tragédie de Racine Lors de la création de l'opéra à Florence, Caccini et Peri avaient la prétention de parler en musique, «in armonia favellare». Un des premiers résultats fut un soin particulier apporté à la prononciation.[1] En France, dans les premières années du siècle, les chanteurs articulaient et prononçaient mal. Le Bailly seul, d'après Mersenne, faisait exception. Peu à peu pourtant on tâche de remédier à cet état de choses. Mersenne le premier donne des règles pour la prononciation dans le chant. Du reste, la société polie a le désir bien net de fixer et d'unifier la prononciation. Aussi, quand Bacilly dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* traitera en détail la prononciation de certaines voyelles et consonnes, il ne fera que suivre le courant général. Ce souci de l'articulation et de la prononciation distincte facilitera certainement à Lully l'introduction du récitatif.

Il y a du reste un point à faire ressortir. Dans tous les pays on publie, à la fin du XVIe et au XVIIe siècle, des ouvrages théoriques sur l'art du chant Quelques-uns sont très volumineux. Mais dans aucun la question du rôle des sons du langage dans le chant n'est traitée d'une manière aussi détaillée, que ne l'ont fait Mersenne et Bacilly. J'ai pensé qu'il fallait mettre en lumière ce fait, en général trop peu connu.

L'art du chanteur, comme celui de tout artiste exécutant, est plus ou moins éphémère; il disparaît, en grande partie, avec la personne de l'artiste. Il n'en reste qu'un écho affaibli dans certaines compositions musicales, dans des ouvrages théoriques, dans les mémoires, les rapports ou les pamphlets

---

[1] Doni oppose à la mauvaise prononciation des chanteurs de France et d'autres nations celle des Italiens : « particulièrement ceux qui sont sortis de la bonne escole de Florence, où a commencé l'exacte prononciation de la lettre et de toutes ses appartenances. » (*Deux traités de musique*, B. Nat ms fr. 19065).

des contemporains. Les documents sur le chant français du XVIIe siècle ne font pas défaut ; mais les exemplaires de certains livres et recueils sont devenus rares, et de plus ils sont souvent disséminés dans des bibliothèques publiques ou privées de différents pays. J'ai tâché d'en voir le plus grand nombre possible. Avant 1914 j'avais fait des recherches dans des bibliothèques d'Allemagne, en vue de constater ce qu'elles contenaient en fait d'œuvres musicales françaises. J'ai pu me servir de quelques-uns des ouvrages que j'y ai vus pour le présent travail.

J'ai donné à la fin du volume une bibliographie des œuvres anciennes ; elle n'a pas la prétention d'être complète, notamment pour les recueils de chansons ; elle doit simplement indiquer les sources auxquelles j'ai puisé. Quant aux ouvrages d'érudition modernes, leurs titres sont donnés dans les notes placées au bas des pages. Les lecteurs qui voudront encore se renseigner davantage trouveront, du reste, la liste de tous ces livres ou articles dans les bibliographies d'ouvrages facilement accessibles tels que l'*Histoire de la musique de* Combarieu, le *Handbuch* de Riemann, la *Geschichte der Musik* d'Ambros (vol. IV, 3e édit.), les travaux de M. Prunières sur l'*Opéra italien* et sur le *Ballet de cour*. Il m'a semblé inutile de réimprimer toute cette bibliographie.

Il me reste à exprimer ma gratitude à ceux qui m'ont aidé de leurs conseils au cours de mes travaux : à M. André Pirro, qui m'a donné quelques indications précieuses, à mon collègue et ami M. Grenier, qui a eu l'extrême obligeance de revoir les épreuves avec moi, et à M. Henry Prunières, qui a eu l'amabilité de mettre à ma disposition quelques volumes fort rares de sa belle bibliothèque.

PREMIÈRE PARTIE

LA MUSIQUE DE CHAMBRE VOCALE PENDANT LE PREMIER TIERS DU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

Les Compositeurs et Chanteurs Musiciens professionnels et Amateurs

Lorsqu'on parcourt les recueils d'airs publiés depuis la fin du XVIe siècle jusque vers 1630, on est frappé du nombre considérable de compositeurs mentionnés dans ces petits volumes. La plupart de ces musiciens sont complètement oubliés aujourd'hui; ils n'en ont pas moins joué un rôle parfois assez important et l'influence de quelques-uns d'entre eux s'est étendue jusqu'au delà des frontières du pays.

De même qu'en Italie, presque tous ces compositeurs étaient également chanteurs, et souvent chanteurs réputés; ils exécutaient eux-mêmes leurs œuvres et les faisaient étudier aux amateurs.

Les dilettanti passionnés de musique et de chant, ou faisant semblant de l'être, étaient nombreux. La quantité de recueils d'airs publiés à cette époque suffirait à le prouver. Mais, en outre, les mémoires, les correspondances de l'époque, et même les ouvrages purement littéraires, poésies, romans attestent le rôle que jouait la musique dans la société noble et élégante.

Pour se faire une idée de l'importance de l'école française du commencement du XVIIe siècle, il ne sera pas inutile de passer rapidement en revue ses principaux représentants.

Quelques-uns parmi les auteurs dont les noms figurent dans les recueils appartiennent encore à la génération précédente. Ainsi le collaborateur de Baïf dans la fondation de l'*Académie de musique et de poésie* (1571), Thibault de Courville (1), « maistre de l'art de bien chanter », très habile à interpréter la musique mesurée à l'antique en s'accompagnant sur son luth, et, à en juger d'après un de ses airs, chanteur virtuose. Le Ve livre de Bataille contient trois compositions de Courville. Un autre contemporain de Baïf et de Courville, le huguenot Claude Le Jeune (2), dont les œuvres furent en partie publiées après sa mort (1602) par les soins de sa sœur Cécile, n'est pas représenté dans les recueils d'airs, pas plus que Du Caurroy. Par contre, Jacques Mauduit (1557-1627) (3), également musicien humaniste, mais en outre chargé de la direction d'une partie de la musique des ballets, figure dans un des livres de Bataille. A la même génération appartient le Limousin Pierre Bonnet, dont les airs et villanelles à 4 et 5 parties parurent en 1600 (4). Ils sont dédiés « à hault et puissant seigneur Messire Gaspard de Rochechouart », qui les avait fait exécuter chez lui. Ce recueil contient quelques spécimens très intéressants de dialogues entre une voix seule et chœur. Pierre Cerveau (5), angevin, avait probablement, avant de s'établir à Paris, été au service de l'évêque d'Angers, Charles Myron, auquel ses airs à quatre parties sont dédiés (1599). Deux de ces airs, l'un sur les stances de Bertaut « Des maux si déplorables », l'autre sur des vers mesurés à l'antique de Baïf « Eau vive, source d'amour » se retrouvent dans le IIIe livre de Bataille (f°s 26 et 66). Les

(1) Il mourut entre 1580 et 1585. — Sur Courville v. Augé Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de Baïf*, Paris 1909. — M. Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France*. — H. Prunières, *Le ballet de cour en France*, 1914.

(2) V. O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot* 1879—1882, H. Expert, *Maîtres musiciens de la Renaissance*.

(3) Sur Mauduit v. l'ouvr. précité de M. Brenet.

(4) Fétis ne mentionne pas Bonnet ; Eitner n'indique que très vaguement un de ses ouvrages.

(5) Voir les titres complets des ouvrages de Bonnet et de Cerveau à la *Bibliographie*.

mélodies sont-elles de Cerveau, ou bien celui-ci et Gabriel Bataille ont-ils chacun utilisé une mélodie d'un troisième auteur, pour la mettre l'une à quatre parties, l'autre à une voix avec accompagnement de luth, c'est ce qu'il est difficile de fixer. On trouve aussi chez Cerveau un air « Ma foline, folinette » que Guédron a également composé à plusieurs voix. Mais il n'est nommé dans aucun des volumes avec tablature de luth. Deux ans auparavant, Denis Caignet avait publié ses *Airs de cour* à plusieurs parties. Caignet est surtout connu par la musique qu'il écrivit sur les psaumes de Ph. Desportes (1607 et 1624). Ses airs de cour, dont quelques-uns sont composés sur des textes assez lestes, sont apparemment une œuvre de jeunesse. Il les a dédiés à Nicolas Le Gendre, seigneur de Villeroy, Magny et Hallincourt, qui avait probablement encouragé ses débuts; c'est ce qu'on peut du moins conclure de ce passage de la dédicace : « Puisque la musique a esté la proffession à laquelle je me resolluz, vous voyant y prendre plaisir et chérir ceux qui en faisoyent exercice, je me contenteray, pour ne pouvoir mieux, de vous desdier le labeur de ces airs. »

A cette époque-là, les chants et les chanteurs français étaient fort appréciés à la cour d'Angleterre. Un peu plus tard, C. Huygens nous parlera de la musique de la reine « qui sont tous Français avecques des voix admirables. » Mais déjà en 1597 un musicien de la chambre du roi publiait à Londres un recueil de chansons et airs de cour, « tant en français qu'en italien et en gascon. » Ce musicien, Carles Tessier, chantait probablement ses airs en s'accompagnant sur le luth, car dans un des sonnets, qui, selon la coutume du temps, déverse sur l'auteur un flot de louanges il est dit :

> Mais s'ils sçavoient combien sur ung luth tu mignardes
> Tes si gaies chansons, ils diroient que changé
> Tu serais en Orphée et le premier rangé
> Avecq'ceulx dont le luth mille fredons esclatte.

Puisque nous avons parlé d'un Français au service de l'étranger, citons tout de suite encore Victor de Montbuisson [1]

---

[1] Ce Montbuisson figure aussi dans le *Thesaurus* de Besard.

qui en janvier 1611 commença un livre de tablature de luth pour Madame Elisabeth, princesse de Hesse, dans lequel on trouve plusieurs airs de cour.

Au XVIe ou aux premières années du XVIIe siècle appartient sans doute aussi Savorny [1], car il a composé de la musique sur des vers mesurés (v. p. ex. Bataille, V, 31).

Vincent, attaché au service du duc d'Angoulême, a travaillé avec succès aux ballets du roi [2]. Il était recherché comme luthiste et donnait des leçons de chant et de composition [3]. On trouve son nom dans un grand nombre de recueils. Gabriel Bataille, né en 1575, mort en 1630 [4], excellent luthiste, maître de la musique d'Anne d'Autriche, compositeur d'un certain nombre d'airs, a largement contribué à la propagation des compositions vocales de son temps par les arrangements pour une voix, avec accompagnement de luth, d'airs primitivement écrits à plusieurs voix et la rédaction de recueils contenant les morceaux les plus appréciés de son temps. Le succès de ses livres d'airs est déjà attesté par le fait que le premier volume qui avait paru en 1608 fut réédité en 1612. Si Gabriel Bataille était renommé comme luthiste, Le Bailly [5] était réputé comme excellent chanteur. Il prenait une part active aux ballets et fêtes de la cour, mais chantait aussi dans des réunions plus intimes chez la reine [6]. Dans le « Discours au vray du ballet dansé par le Roy le 29 janvier 1617 » on lit : « L'hermite représenté par Le Bailly qui se peut glorifier d'avoir eu la plus belle et plus charmeuse voix de son temps » [7]. Mersenne le nomme souvent ; « ceux qui chantent bien, comme Le Bailly », dit-il à un endroit ; ailleurs il loue sa bonne diction : « Le Bailly

---

(1) Ce Savorny serait-il peut-être identique avec le sieur Savornin, « très excellent en chant et en la composition des airs de musique », qui chanta le rôle de Jupiter dans le Ballet de la Reyne (1581) ?

(2) Les jolis récits du *Ballet des trois âges* sont de lui (Bataille V).

(3) Prunières, *Ballet de cour*, p. 227.

(4) V. M. Brenet, *Notes sur l'hist. du luth*, dans *Rivista mus.*, VI, et Fernand Hayem, *Le maréchal d'Ancre et Léonora Galigaï*, Paris 1910.

(5) En 1617 il était musicien ordinaire du roi ; plus tard il devint surintendant de la musique de la Chambre du Roy. Il est mort en 1637. (cf. Prunières, *ouv. cité*, p. 189.)

(6) Lettre de Malherbe à Peiresc, 11 Févr. 1613.

(7) P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour*, II, p. 115.

qui prononce fort distinctement et qui fait sonner toutes les syllabes » (1).

Dans ces premières années du XVIIe siècle un musicien surpasse tous les autres en talent, fécondité et réputation, c'est Pierre Guédron. Né en 1565 à Beauce, en Normandie, Guédron reçut sa première éducation musicale comme enfant de chœur de la chapelle du cardinal de Guise (2). Dès 1590 on le trouve parmi les chantres de la chambre du Roy ; en 1601, il en obtient la direction, succédant à Claude Le Jeune. Deux ans plus tard la charge de « valet de chambre du Roy et maître de la musique des enfants de la cour » lui est dévolue. Il devient dans la suite intendant des musiques de la chambre du Roy et de la Reyne mère et finalement surintendant. Il mourut en 1625. Antoine Boesset, qui en 1610 avait épousé la fille de Guédron, hérita de ses charges (3).

Guédron jouissait d'une haute considération de la part de ses contemporains. Henri IV l'estimait fort (4), Malherbe parle plusieurs fois de lui dans ses lettres, le P. Mersenne le cite parmi les plus illustres compositeurs ; Gabriel Bataille lui dédia son premier livre d'*Airs de différents autheurs* (1608) avec une préface très élogieuse. Dans le « Discours au vray du ballet dansé le 29 janvier 1617 », nous lisons : « Le sieur Guédron... particulièrement admiré pour l'invention de ses beaux airs. » Bien après la mort de leur auteur ceux-ci étaient encore chantés. Bacilly se moque des gens qui parlent avec admiration de « Où luis-tu, soleil de mon âme », « Holà Caron, nautonier infernal », « Aux plaisirs, aux délices bergères » et du « Tombeau » de Guédron (5). Un signe manifeste de la popularité des airs de Guédron c'est qu'ils furent parodiés en chants religieux pour que « les bouches et les âmes virginales » pussent aussi les

---

(1) *Harmonie univ.*, p. 356, 359. Mersenne l'appelle Le Baillif.

(2) Sur Guédron voir la notice de Quittard, *Revue music.* 1905. En outre Ecorcheville : *Actes d'états civils de musiciens*, *Publ. de la S. I. M.*, 1907, et Prunières, *Ballet de cour.*

(3) Dans la préface de son *13e livre d'airs de cour* (1626) Boesset écrit : « L'honneur que j'ay de succéder à la charge de feu Monsieur Guédron, de qui les moindres efforts estoyent autant de chefs-d'œuvre. »

(4) V. les lettres de Malherbe à Peiresc des 18 févr. et 25 mars 1610, et la préface des *Airs de cour* à 4 et 5 parties, de Guédron, 1608.

(5) *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1669, p. 129.

chanter : l'*Amphion sacré*, publié à Lyon en 1615, ne contient pas moins de vingt-sept mélodies de Guédron ; dans la *Despouille d'Aegypte* (1629), on en trouve quatorze.

A l'étranger aussi on les connaissait et les admirait. Un recueil anglais publié en 1629 contient des airs de Guédron (1) et le duc de Mantoue Vincent Gonzague se faisait envoyer ses compositions (2). Le Florentin J.-B. Doni parle aussi avec admiration de Guédron (3).

Enfin, dans maintes œuvres littéraires on trouve la trace de son influence ou de sa célébrité. L'auteur de la *Comédie des chansons* de 1640 a largement puisé dans les airs de cour de Guédron ; Sorel cite un air de lui dans un de ses romans satiriques (4). Rappelons, enfin, que Mlle de Scudéry le fait paraître sous le nom de Chrysille dans son fameux roman du « Grand Cyrus ».

Les occupations de Guédron étaient multiples. Non seulement le soin de la musique de chambre lui incombait, il avait encore à diriger une partie des ballets de cour pour lesquels il était aussi obligé d'écrire la musique et même des vers (5). En outre, il donnait des leçons de chant ; la charmante Angélique Paulet fut une de ses plus célèbres élèves. Guédron était certainement un homme cultivé et qui ne restait pas confiné dans les limites de son art. Deymier l'appelle « très bon poète et très excellent musicien » (6). D'un passage d'un pamphlet protestant attribué à Agrippa d'Aubigné, la « Confession catholique du sieur de Sancy », il semblerait aussi

---

(1) *French court ayrs*, Londres, 1629.

(2) V. l'article de Brachet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, p. 424.

(3) V. *Deux traités de musique*, B. nat., ms. fr. 19065.

(4) *Le berger extravagant*, 1627, p. 91. « Ayant un peu resvé : J'ay trouvé ce qu'il me faut. N'avez-vous pas ouy parler d'un air qui commence ainsi : « Charite, de qui le bel œil »... c'est ce que je dois chanter. » L'air mentionné est de Guédron (*Airs de cour* 1618).

(5) V. P. Lacroix, *Ballets et mascar. de cour*, *II*. p. 102.

(6) *Académie de l'art poétique* (Paris 1610) : « M. Guédron qui est très bon poète et très excellent musicien fist dernièrement à Fontainebleau deux chansons où l'on voit que la cadence des vers latins est employée en quelques vers, comme on le peut voir au premier de ce couplet suivant, qui est le commencement de l'une desdictes chansons « Belle qui m'avez blessé d'un trait si doux ». (Cité par A. Gasté dans son étude sur Jean le Houx, Paris, 1874).

résulter que Guédron a été mêlé aux luttes religieuses, de même que son collègue Du Caurroy [1].

La musique de Guédron est assez variée; elle consiste en airs de cour sérieux ou galants, chansons aimables et légères, récits de ballet, écrits pour une voix avec tablature de luth ou à plusieurs parties vocales. Elle se distingue de celle de la plupart de ses contemporains par sa clarté, sa sobriété, mais surtout par ses accents énergiques et un souffle dramatique rares à cette époque. Les chapitres suivants nous fourniront l'occasion d'en donner plusieurs exemples.

Parmi les contemporains de Guédron il faudra citer encore R. Ballard, luthiste au service de la reine depuis 1611 [2], Sauvage, La Tour [3], dont quelques jolies mélodies nous ont été conservées dans l'*Amphion sacré*, et Jacques le Fevre, compositeur de la musique de la chambre du roi [4].

Antoine Boesset (Boysset) [5], natif de Blois, appartient déjà à une nouvelle génération. Comme son beau-père Guédron, Boesset a occupé des postes importants; dès 1626 il était arrivé à celui de «Surintendant de la musique de la chambre du Roy et de la Reyne.» Pendant plus de trente ans il fit son service à la cour, collaborant aux fêtes et représentations de tout genre. En 1642 il se sentit fatigué et demanda à Louis XIII la permission de passer ses charges à son fils «un autre moy-mesme que j'ay instruit et façonné

---

(1) Du Perron à Mathurine: «Et penses-tu que pour avoir hurlé un air de la façon de Guesdron, tu ayes accès à venir parler de choses si difficiles que la conversion?.... Là-dessus je le relevay d'un autre argument de l'invention de Bonnière ou du moins de Guesdron et du Caurroy qui l'ont converti.» D. P. «Ha, de cestuy-là je l'advoue, car il a mieux aymé chanter la palinodie que de prendre la surintendance des Chartreux... mais toujours, je m'en vais conter notre dispute à Guesdron.» (*Oeuvres compl. d'Agr. d'Aubigné*, nouv. édit., par E. Réaume et de Caussade, II, p. 308, 314, 318.)

(2) V. Prunières, ouv. cité, p. 224.

(3) Serait-il identique avec le Chastillon de la Tour cité par Carlez dans son étude sur *Les chansonniers* de Jacques Mangeant, Caen, 1903?

(4) Les *Meslanges* publiés en 1613 contiennent des chansons légères, des airs précieux et 2 dialogues, tous à plusieurs voix.

(5) Environ 1587—1646. D'après les pièces du procès de Léonora Galigaï, il était âgé de trente ans en juin 1617. V. l'ouvrage de Fernand Hayem, *Le Maréchal d'Ancre et Léonora Galigaï*, Paris, 1910.

avec tout le soin et la diligence possible», comme autrefois lui-même avait succédé à Guédron (1).

La célébrité de Boesset a peut-être encore surpassé celle de Guédron, ou du moins elle s'est maintenue plus longtemps. Il y a à cela une raison assez simple. Guédron appartient complètement à la première période de l'air de cour, époque de préparation et de transition, où l'art du chant, prenant pour point de départ la musique vocale telle qu'elle lui a été léguée par le XVIe siècle, essaye de se développer dans un sens plus subjectif et plus dramatique. A en juger pas quelques scènes de ballets, il semble avoir entrevu la possibilité d'introduire en France une musique dramatique telle que l'Italie la connaissait déjà. Boesset ne le suit pas dans cette voie; son talent tout à fait lyrique le pousse vers la musique de chambre; il se conforme en cela au goût de la société mondaine. M. Prunières a très bien montré comment après 1620 le ballet de cour à caractère dramatique dégénère peu à peu pour disparaître complètement, au moins pour une période de temps assez longue. Mais ce n'est pas tout; dans l'œuvre de Boesset elle-même on remarque une évolution; les compositions de ses dernières années diffèrent, en partie du moins, assez sensiblement de celles du début de son activité. On pourrait dire que Boesset forme la liaison entre l'air de cour primitif et celui de la période classique.

Il est donc compréhensible que les citations élogieuses ne manquent pas. Mersenne dit que toute la France considère Boesset comme un phénix (2). C. Huygens parle de lui avec la plus grande admiration (3). Sauval l'appelle «le génie de la musique douce» (4). D'après Saint-Evremont, les compositions de Boesset étaient très appréciées par Luigi Rossi (5). Elles étaient même admirées en Allemagne; l'un des créateurs du Lied allemand, Heinrich Albert, s'est servi de mélodies de

---

(1) Préface au *IXe livre d'Airs de cour à quatre et cinq parties.*

(2) *Harmonie univ.*, p. 363.

(3) *Correspondance musicale* éd. Jonckbloet et Land (lettres IX—XI). V. aussi le jugement des autres personnes qui ont pris part à la querelle entre Boesset et Ban.

(4) *Antiquités de Paris*, I. 358.

(5) Saint Evremond, *Oeuvres* IV. p. 227.

Boesset ainsi que de Moulinié (1). Bacilly déclare: « Tout le monde convient que feu Monsieur Boesset a jetté les premiers fondemens des airs et qu'il a la gloire d'avoir inventé les beaux chants » (2).

Encore en 1689, Ballard faisait paraître une nouvelle édition des airs de Boesset à quatre et cinq parties et pouvait écrire dans la préface: «.. je me suis flatté que cette impression feroit plaisir aux persones qui ayment la musique, puisqu'on les chante tous les jours à la cour et aux autres endroits où l'on fait des concerts. » (3)

Des nombreuses strophes laudatives et admiratives adressées à Boesset nous ne citerons qu'une seule, celle que lui adressait Gombauld, l'auteur de l'*Amaranthe*:

Boesset, la douce violence
Que me fait ton luth et ta voix,
Si j'en veux parler quelquefois,
M'arreste et m'impose silence.
Tes airs ont un charme puissant
Qui me rend, mesme en y pensant,
Muet comme une vaine idole,
Et je suis contraint d'advoüer
Que si tu m'ostes la parole,
Boesset, je ne te puis louer (4).

Nous voyons, d'après le second vers, que Boesset n'était pas seulement compositeur et directeur de musique, mais qu'il chantait lui-même ses airs en s'accompagnant du luth.

Nous n'avons que très peu de renseignements sur les autres musiciens, dont on trouve les noms dans les recueils aux environs de 1620. Paul Auger (ou Auget), natif de Pontoise, était en 1617 au service de l'abbé de Saint-Aubin, doyen de Paris, et à cette époque âgé de 25 ans. Plus tard il devint chantre de la chapelle musique des rois de

---

(1) V. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, vol. 12 et 13.

(2) *Remarques curieuses*, p. 130.

(3) B. Nat., Rés., Vm7. 263.

(4) *13me livre d'Airs de cour par A. Boesset* (1626) et *Poésies de Gombauld*. 1646. p. 262.

France [1], Signac avait probablement appartenu pendant quelque temps à la maison du duc de Lorraine; outre des airs de cour il a composé des psaumes [2]. Coffin est également auteur de mélodies de psaumes; Grandrue, Le Fegueux ne nous sont connus que par leurs airs. Jean Boyer qui ne manquait pas de talent, était Parisien [3]. Enfin deux autres musiciens, assez renommés de leur temps, appartiennent déjà plutôt à une période plus récente. L'un, François Richard, était maître pour le luth des enfants de la musique de la chambre du roi; en 1634 il entra au service particulier d'Anne d'Autriche comme joueur de luth. En 1650 il était, lorsqu'il mourut, compositeur de la chambre du roi [4]. L'autre, Etienne Moulinié [5], maître de la musique de Gaston d'Orléans, jouissait d'une très haute estime non seulement comme compositeur de musique profane et religieuse, mais aussi comme chanteur et directeur de chœurs [6]. Un de ses frères, auquel Moulinié a dédié un livre d'airs, était aussi un chanteur renommé. Nous aurons à nous occuper des compositions de Moulinié principalement dans la seconde partie de notre ouvrage.

Il y aurait encore à mentionner Louis de Rigaud, sieur de Fonlidon; sur ce personnage aussi les données manquent.

Si un grand nombre des compositeurs, que nous venons de citer, étaient en même temps chanteur virtuose, cela ne veut pas dire qu'inversement les chanteurs aient été en général de bons compositeurs de musique. Il y en a quelques-uns pourtant qui se sont signalés par leurs compositions religieuses; tel par exemple Nicolas Formé, membre de la Ste-Chapelle à Paris,

---

(1) V. les pièces du procès de Léonora Galigaï dans le livre précité de F. Hayem et Michel Brenet, *Deux comptes de la chap. mus.*, dans *Sammelb. I. M. G.*, 1914.

(2) V. Quittard, *Sammelb. I. M. G.*, 1910, p. 483, s.

(3) V. *Airs mis en tabl. de luth par luy-mesme.* 1621.

(4) V. Michel Brenet. *Notes sur l'hist. du luth*, dans *Rivist, mus. ital.*

(5) Moulinié était du Languedoc. Eitner prétend qu'il arriva à Paris vers 1626. La date n'est certainement pas exacte, puisque dès 1624 Ballard publiait de lui un livre d'airs avec tablature de luth, (v. Bibl. de Bruxelles).

(6) Mersenne parle avec admiration de l'excellent ensemble vocal dans les concerts dirigés par Moulinié. (*Harm. un.*, p. 325). Jacques de Gouy écrit de lui: « Il est merveilleux non seulement en l'art de bien chanter, mais encore en la composition des airs et des motets. » (Préface des *Airs à quatre parties sur la paraphrase des psaumes*, 1650.)

où il chantait la haute-contre « avec une justesse admirable »[1]. Nous n'avons pas à nous en occuper, puisque nous n'avons en vue que le chant français.

Nous connaissons quelques noms de chanteurs, très réputés de leur temps, et qui, vraisemblablement, auront été employés pour la musique profane autant que pour le chant ecclésiastique. Mersenne en cite quelques uns: « Antoine Demurat n'a point eu de compagnon pour chanter, car il avait plus de disposition qu'homme du monde en raison de la bonté, de la beauté, de la justesse de sa voix. Girard de Beaulieu, Basse de la Chambre du Roy, a mieux chanté que nul autre, et Cornille, tant le père que le fils, ont quasi laissé le désespoir à la postérité de pouvoir les égaler. »

Marguerite de Valois avait, dit-on, une passion pour un chanteur nommé Villars. Tallemant nous parle d'un sieur de Vaumesnil, chanteur réputé[2]. Certains grands seigneurs, tenant à avoir une chapelle capable de chanter les morceaux polyphoniques, encourageaient nécessairement les sujets bien doués à développer leur voix et leur talent. D'autre part la difficulté de réunir les éléments indispensables à un bon ensemble vocal était une des causes du développement rapide qu'avaient pris les arrangements pour une voix avec accompagnement de luth. Il était bien plus facile d'avoir un chanteur sachant s'accompagner que de réunir quatre ou cinq personnes douées de bonne voix et connaissant la musique. En outre, les recueils avec tablature de luth s'adressaient autant aux amateurs qu'aux professionnels. Il suffit de parcourir les romans ou certaines pièces de théâtre de l'époque pour s'apercevoir à quel point le goût du chant était répandu dans la société. Certes, il n'y avait pas en France à cette époque cette profusion de centres artistiques qu'on trouve en Italie. Et pourtant même un Italien se croyait obligé de reconnaître la bonne disposition des Français pour le chant. Ecoutons le Florentin Doni: « Où est-ce que l'on chante avec tant de mignardise et délicatesse et où entend-on tous les jours tant de nouvelles et agréables chansons, même en la bouche de

---

(1) V. Quittard, *Rev. mus.*, août 1903, juin 1904 et *Sammelb. I. M. G.*, 1905, p. 378.
(2) *Hist.*, *III*, 22.

ceux qui sans aucun artifice et étude font paroistre ensemble la beauté de leurs voix et la gentilesse de leurs esprits: jusqu'à tel point qu'il semble qu'en autres pays les musiciens se font seulement par art et exercice, mais qu'en France ils deviennent tels de nature» (1).

Nous n'avons que fort peu de renseignements sur les dilettantes français de l'époque. Une figure pourtant se détache bien de l'ensemble c'est celle d'Angélique Paulet (2). Son nom a été conservé à la postérité par le roman et la correspondance de Mlle de Scudéry, les lettres de Voiture, des stances de Sarasin, quelques anecdotes de Tallemant des Réaux et quelques notices éparses.

Angélique Paulet était née en 1591 ou 1592; elle était la fille de ce Charles Paulet qui inventa l'impôt désigné sous le nom de «la paulette». Son père lui fit donner une éducation soignée; elle acquit de bonne heure une grande habileté dans la danse, le chant et l'art de jouer du luth. Guédron lui enseigna le chant (3). Elle parut pour la première fois en public dans le grand Ballet de la Reyne, où elle chanta, assise sur un dauphin, des stances composées par Guédron. Elle fit sensation autant par son chant que par sa beauté, notamment ses yeux brillants, sa carnation fraîche et cette chevelure dorée, qui lui fit donner le surnom: la lionne. Plus tard elle devint une des habituées de l'hôtel de Rambouillet. Elle y reçut les hommages poétiques de Voiture, Godeau, Chapelain, Scarron et autres. Dans les Airs de François Richard on en trouve un qui se rapporte évidemment à elle (4).

---

(1) *Traité de musique* de J.-B. Doni (1640), B. Nat., ms. fr. 19065.

(2) Voir le chapitre enthousiaste que Victor Cousin lui a consacré dans sa *Société française au XVIe siècle*, I., ch. 7 Cf. aussi E. Magne, *Corneille et l'hôtel de Rambouillet. Rev. hebd.* juin 1906.

(3) Il ne faut naturellement pas prendre à la lettre la phrase du «Grand Cyrus:» Crisile (Guédron) en lui apprenant à chanter apprit à soupirer pour elle et il l'aime avec tant d'ardeur qu'il ne voulut jamais enseigner qu'à elle ce qu'il savait, afin qu'elle fut seule à chanter parfaitement.» (*Grand Cyrus*, *VII*, 248.)

(4) *Airs* de Fr. Richard, 1637. Voici le texte des deux strophes:

Puisque l'adorable Angélique
Fait voir que sa grâce est unique
Ainsi que ma fidélité,
Mon cœur, laissons tout pour la suivre,
Je ne suis pas digne de vivre
Si je ne meurs pour sa beauté.

Son teint et son chant ont des charmes
Qui sont d'assez puissantes armes
Pour vaincre le plus grand des Roys,
Et je n'ay point d'yeux ni d'oreilles,
Si je ne meurs pour les merveilles
De son visage et de sa voix.

D'autres dames de la haute société étaient renommées pour bien chanter, sans toutefois égaler Angélique Paulet; ainsi Catherine Chabot, qui en 1615 épousa le marquis de Termes. Elle avait une belle voix et jouait bien du luth. Racan, qui lui aussi était musicien, eut une passion pour elle(1). La marquise de Themines, à laquelle Louis de Rigaud dédia un livre d'airs avec la tablature, chantait aussi très bien, au dire de Tallemant(2). Il faut, il est vrai, un peu se méfier des louanges prodiguées à ces belles dames. Le même Tallemant remarque à propos de la vicomtesse d'Auchy, qui passait aussi pour être bonne chanteuse : « Lingendes fit des vers pour sa voix, mais il ne faut prendre cela que poétiquement, car elle n'a jamais eu la réputation de bien chanter » (3).

Parmi les hommes, il y aurait à nommer le duc de Bellegarde, frère du marquis de Termes. Boesset lui a dédié son livre d'airs de 1626. Tallemant dit de lui: « Il avait la voix belle et chantait bien, mais il n'en fit jamais son capital et cessa de chanter d'assez bonne heure » (4). Peut-être faudrait-il citer aussi le duc de Mortemart auquel Boesset dédia le 15mc livre d'airs (1632). Dans les ballets de cour, plusieurs grands seigneurs, entre autres le duc de Luynes(5), chantent des strophes composées pour eux.

Qui voulait passer pour un « honnête homme » devait au moins savoir quelques airs ou chansons. Ainsi dans le *Banquet des muses* (1623) Auvray dit du courtisan:

De sa gorge il faisoit sans cesse
Rouler : « Adorable princesse »
« Cessez mortels », « Fascheux amour »
Et plusieurs autres airs de cour(6).

Les jeunes gentilshommes doivent connaître les termes se rapportant à la musique et au chant (7). Les sérénades, les

(1) V. L. Arnould, *Racan*, Paris 1896, p. 175.

(2) Tallemant, *Historiettes* IV. 205.

(3) *Ibid.*, I. p. 326.

(4) *Ibid.*, I. p. 60.

(5) Boesset lui a dédié son 3e livre d'airs. 1621.

(6) Fournier, *Le théâtre français au XVIe et XVIIe siècle*, Paris 1871, p. 460.

(7) Dans un manuel intitulé : *Tableau des actions du jeune gentilhomme divisé en forme de dialogues pour l'usage de ceux qui apprennent la langue française*

concerts privés jouent un grand rôle. Sorel se moque d'une manière plaisante de cette mode [1] : « Alors il vint des musiciens qui chantèrent beaucoup d'airs nouveaux, joignant le son de leurs luths et de leurs violes à celui de leurs voix. Ah, dit Francion, ayant la tête penchée dessus le sein de Laurette, après la vue d'une beauté il n'y a point de plaisir qui m'enchante comme fait celui de la musique. Mon cœur bondit à chaque accent, je ne suis plus à moi ; les tremblements de voix font trembler mignardement mon âme ». Et un peu plus loin : « Cette chanson que les musiciens reprenaient sur leurs luths après que Francion en avait récité un couplet ravit les esprits de toute l'assistance; il y avait une cadence si bouffonne et si lascive, qu'avec les paroles qui l'étoient assez, elle convia tout le monde aux plaisirs de l'amour ».

Le *Berger extravagant* du même Sorel (1627), le *Polexandre* de Gomberville (1637) contiennent également des remarques curieuses sur les chanteurs amateurs et sur les airs à la mode.

Quels étaient ces airs qui excitaient tantôt l'admiration, tantôt la raillerie des contemporains ? C'est ce qu'il va falloir examiner maintenant d'un peu plus près.

CHAPITRE II

Les Airs de cour, les Récits, les Chansons

Les mélodies françaises à une ou plusieurs voix du commencement du XVIIe siècle nous ont été conservées dans de nombreux recueils [2] qui ont généralement pour titre : *Airs*, ou *Airs de cour*.

Quelquefois on fait la distinction entre airs et chansons. Les pièces elles-mêmes ont parfois, dans l'intérieur du volume,

---

par Samuël Bernard de Genève, reveu et corrigé à nouveau, Strasbourg, 1615, le quatrième dialogue fait entre des musiciens qui jouent et chantent et dont les productions sont discutées.

[1] Ch. Sorel, *La vraie histoire comique de Francion*, p. 410 de l'édit. de 1663. Sur Sorel v. E. Roy, *La vie et les œuvres de Ch. Sorel*, Paris, 1891.

[2] Voir la Bibliographie à la fin du volume.

une suscription encore plus précise telle que récit, plainte, complainte. Mais le mot qui paraît le plus fréquemment et qu'on s'est habitué aujourd'hui à employer pour les airs du XVIIe siècle, qui n'ont ni le caractère d'une composition polyphonique développée, ni celui d'une chanson à danser, est le mot d'air de cour, terme dont la signification est assez flottante, et qui a parfois été mal interprété. Il faudra donc essayer de déterminer ces différentes dénominations, au moins pour les compositions du premier tiers du XVIIe siècle, et de voir si on peut leur attribuer un sens précis ou si elles se confondent dans le plus grand nombre de cas l'une avec l'autre.

Le terme d'*Air de cour* fait son apparition vers le dernier quart du XVIe siècle. Le premier recueil qui contienne cette dénomination semble avoir été le « Livre d'airs de cour mis sur le luth », publié à Paris, par Adrien Le Roy et Robert Ballard en 1571. Dans le *Thesaurus harmonicus* de J.-B. Besard (1603) on trouve aussi, à côté d'autres pièces, un certain nombre d'airs de cour pour une voix avec accompagnement de luth. Mais c'est surtout dans la seconde et la troisième décade du XVIIe siècle que les recueils d'airs de cour avec tablature de luth deviennent nombreux. De ces différentes publications on a parfois voulu conclure que ce terme désignait une chanson à voix seule avec accompagnement instrumental (1). Pourtant en 1596 et 1597 le même Adrien Le Roy et la veuve Ballard publient des « Airs de cour mis en musique à quatre et cinq parties de plusieurs autheurs » (2). Egalement en 1597 paraissent chez les mêmes imprimeurs les « Airs de cour mis en musique à quatre, cinq, six et huit parties par Denis Caignet » (3). A la même date l'imprimeur Thomas Este publie à Londres le « Premier livre de chansons et airs de cour, tant en français qu'en italien et en gascon, à quatre et cinq parties, mis en musique par le sieur Carles Tessier, musitien de la chambre du Roy » (4). Il est donc clair, que par « air de cour », on n'entendait pas spécialement un chant monodique. Dans la dédicace

(1) M. Chilesotti donne cette définition dans l'*Encyclopédie de la musique* publiée par M. Lavignac, II, p. 670.

(2) Exemplaire à la Bibliothèque de Wolfenbüttel.

(3) *Ibid.*

(4) Exemplaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris.

du recueil de 1571 à Catherine de Clermont, comtesse de Retz (1), Adrien Le Roy nous apprend que le terme d'air de cour a remplacé celui de voix de ville : « Ce petit opuscule de chansons de la cour beaucoup plus légières, que jadis on appeloit voix de ville, aujourd'hui Airs de cour », y est-il dit. Nous savons par le recueil de Chardavoine (1576) ce qu'à cette époque on entendait par voix de ville. C'étaient des mélodies très simples, se répétant à chaque strophe, pouvant se chanter à voix seule, même sans accompagnement, composées soit sur des paroles de caractère populaire, soit sur des textes de véritables poètes, tels que Ronsard, Desportes et autres (2).

On pourrait supposer que parmi les voix de ville on désignait spécialement comme airs de cour ceux qui avaient un caractère sérieux, distingué ou galant, étant plus particulièrement destinés à une société noble, élégante et raffinée. Un examen des différents recueils, avec ou sans musique, jusque vers 1630, prouve que ce n'était pas le cas, au moins au commencement du XVIIe siècle (3). Dans les livres d'airs de cour publiés en 1596 et 1597, par exemple, on trouve, à côté de morceaux d'un caractère plutôt grave ou précieux, de petites chansons d'allure tout à fait populaire, telles que « Mon père et ma mère leur foi ont juré » avec le refrain « Au joli bois j'irai », ou bien « Nous étions trois nonnes » ou encore « Mon père m'a mariée toute noire que je suis ». Des textes du même genre se rencontrent dans l'*Elite des airs de cour* de 1608 : « Nous étions trois fillettes qui revenions du moustier »

---

(1) Reproduite par Janet Dodge, *Mercure musical*. Novembre 1907. — Cf. aussi : Ed. Fournier : *Les chansons de Gaultier Garguille*, Paris, 1858, *Introduction*.

(2) Voir aussi l'article de M. Tiersot : *Ronsard et la musique de son temps*, *Sammelb. der I. M. G.* IV. p. 132 ss. — A ce propos qu'il nous soit permis de signaler, en passant, un petit livre du XVIe siècle qui contient également des mélodies pour des poésies de Ronsart et que M. Tiersot ne semble pas avoir connu. C'est le *Nouveau Recueil et Elite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes et amoureuses, Parties mises en musique en une voix : Recueillies de plusieurs excellens Poëtes Françoys non encor' veües. Avec les quatrains du S. de Pibrac aussi en musique. A Rouen chez Richard l'Alleman... 1581.* Un exemplaire se trouve à la bibliothèque de Wolfenbüttel.

(3) Plus tard on fait une distinction. Ainsi l'éditeur Ballard, dans la préface au *Second livre de chansons* de B. d. B. (Bacilly), parle de « chansonnettes, qui ne sont pas de véritables airs sérieux ou airs de cour. »

ou « Que dit-on, que fait-on au village » [1]. Dans l'*Elite des chansons amoureuses* (1623), la chanson « Un jour madame Perrete » est désignée comme air de cour. Il en est dont les paroles sont nettement grivoises ou vulgaires ; ainsi : « Hélas, monsieur, ostez vous tost, Enda, je vous chatouilleray » (*Le Trésor...*, 1616) ou « Allons, vieille imparfaite, vieille, il vous faut sortir ». Des airs à boire même portent le titre d'air de cour, tel dans le *Trésor des chansons*, 1616 « Ma bouteille est ma cuirasse, le casque est mon gobelet ».

Il convient pourtant d'ajouter que dans les recueils avec musique les pièces de ce genre sont plutôt rares et, en outre, que dans le courant du premier quart du XVIIe siècle l'air de cour prend un caractère de plus en plus raffiné, souvent précieux. Il devient de la véritable musique « courtoise » (pour nous servir d'une expression réservée en général à la poésie lyrique du moyen-âge). Au reste, on sait que dans la société polie du commencement du XVIIe siècle le galant et le précieux côtoyaient constamment le grossier et le burlesque.

Le propre de l'air de cour n'est donc ni le caractère monodique, ni le choix de paroles d'un genre spécial, il réside d'une part dans la simplicité de sa mélodie et (dans les airs à plusieurs parties) de sa composition polyphonique, d'autre part dans sa construction strophique vis-à-vis de formes musicales plus compliquées telles que les madrigaux ou les arrangements pour une voix et luth de pièces madrigalesques. Dans la préface déjà citée, Le Roy oppose à ses airs de cour les chansons d'Orlande de Lassus « lesquelles sont difficiles et ardues ». Un passage de l'*Harmonie universelle* de Mersenne complètera et confirmera encore ce qu'on vient de voir. Le savant minime s'exprime ainsi : « On peut réduire toutes les sortes de chants à trois genres, à sçavoir à la chanson ou vaudeville, au Motet ou à la Fantaisie et à toutes les espèces de danceries... Or, la chanson que l'on appelle vaudeville est la plus simple de tous les airs et s'applique à toute sorte de poésie que l'on chante note contre note sans mesure réglée et seulement selon les longues et les brèves qui se trouvent

---

[1] Guédron n'a pas dédaigné de mettre en musique cette petite chanson, v. *Airs de cour à quatre et cinq voix de M. de Guédron*, 1608.

dans le vers, ce que l'on appelle mesure d'air, sous laquelle sont compris le plain-chant de l'Eglise, les Faux-Bourdons, les Airs de cour, les chansons à danser et à boire et les vaudevilles» ([1]). Pour Mersenne aussi l'air de cour est une composition simple, de mesure libre c'est-à-dire suivant seulement le rythme du vers sans être astreinte aux exigences d'un travail polyphonique compliqué.

On verra du reste par les derniers mots de ce passage qu'en 1636 on commençait à faire une distinction entre air de cour et vaudeville; cette distinction s'accusera peu à peu davantage encore. En 1665 Sercy donne à un de ses ouvrages le titre précis de: «Airs et vaudevilles de cour.»

Nous avons dit que l'air de cour appartenait au genre d'air strophique. La strophe initiale sert de patron à toutes les autres, au point de vue du texte comme aussi de la musique. Dans ces sortes de compositions le chanteur a un rôle spécial; c'est à lui qu'incombe le soin d'éviter la monotonie en donnant à la mélodie, dans chaque nouvelle strophe, un accent, une couleur appropriés aux paroles. Il y a, il est vrai, des airs à quatre ou cinq parties, dans lesquels le compositeur a essayé d'introduire une certaine variété en confiant la mélodie tantôt au supérius, tantôt au ténor. Mais cette alternance se fait d'une manière toute schématique sans égard au texte. La première et les strophes impaires ont la mélodie au supérius, les strophes paires l'ont au ténor ([2]).

Dans le chant à une voix on prit bientôt l'habitude de varier la mélodie pour le second et troisième couplet. On peut vraisemblablement faire remonter l'introduction des «doubles» (c'est ainsi que ces strophes variées étaient appelées) à Le Bailly. Mersenne ([3]) nous a conservé un air de Boesset, «n'espérez plus mes yeux» avec les doubles de Le Bailly et ceux de Moulinié. On trouve aussi de ces variations de la mélodie dans le *Recueil d'Airs* de Moulinié publié en 1625.

([1]) *Harmonie universelle*, 1636. *Livre des chants*, p. 63. On voit qu'au XVIIe siècle on avait repris le terme de vaudeville qui au siècle précédent avait été remplacé par celui de voix de ville.

([2]) V. *Airs de Guédron*, 1608, f. 5, 16, etc.

([3]) *Harmonie univ.*, 5e livre. Cet air se trouve dans le Ve livre *d'Airs de cour et de différ. autheurs*, 1623.

Mais Le Bailly était plus ancien que Moulinié et, du reste, il jouissait d'une très grande réputation comme chanteur; il est donc assez admissible, que c'est lui qui introduisit la mode des doubles dans le chant français. Cet usage qui partait d'un principe très juste, celui de donner à chaque strophe un caractère spécial, malgré le maintien de la mélodie initiale, dégénéra très vite, devenant simplement pour le virtuose l'occasion de montrer son habilité.

Les strophes des airs de cour sont toujours assez courtes. Nous ne saurions entrer ici dans une étude détaillée des différentes formes de strophes; cela nous mènerait trop loin. Quelques brèves indications suffiront; les exemples en musique donnés dans le cours de ce chapitre les compléteront en partie. Le quatrain et le sixain sont les formes les plus usitées, le huitain et la strophe de cinq vers sont plus rares, celle de trois ou de deux vers n'apparaît qu'exceptionellement. A l'exemple de Desportes, les poètes employent volontiers les stances de quatre ou six alexandrins. Les strophes sont isométriques ou hétérométriques. Dans ces dernières l'emploi de vers courts donne souvent à la musique une grande vivacité. On trouve assez fréquemment des airs avec refrain.

En ce qui concerne le vers, on en rencontre de toute sorte, depuis le vers de trois syllabes jusqu'à celui de quinze syllabes. Sebillet(1) et Ronsard avaient posé comme principe que les vers courts étaient plus appropriés à la musique que les longs. L'alexandrin et le décasyllabe ne sont pourtant pas rares dans les airs de cour. Le vers de neuf syllabes y est aussi parfois employé (voir la jolie chanson de Guédron: « Aux plaisirs, aux délices, bergères »).

On sait que Ronsard avait, toujours en vue de la musique, prôné l'alternance des rimes masculines et féminines. Pourtant, au XVIe siècle, un grand nombre de chansons en rime uniquement féminines ont été mises en musique, et les strophes en rimes masculines ne manquent pas(2). Dans nos airs de cours

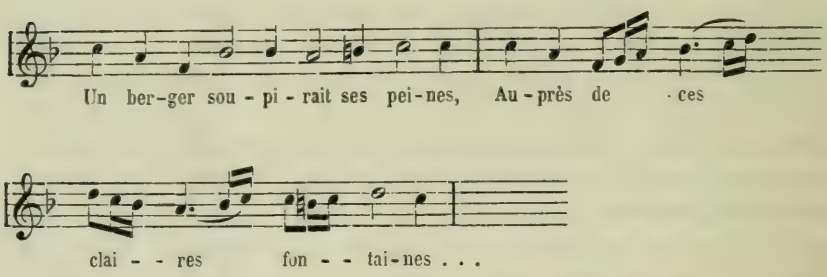
(1) Thomas Sebillet, *Art poétique françoys* (Soc. d. textes franç. modernes, 1910), p. 147.

(2) V. Comte et Laumonier, *Ronsard et les musiciens du XVIe siècle* dans *Rev. d'hist. litt.*, 1900.

on en trouve également (voir l'air précité de Guédron, tout en rimes féminines, et l'air : « Belle, qui m'avez blessé d'un trait si doux » [1], tout en rimes maculines).

La structure musicale de la strophe est très simple dans les airs de cour.

En général, la mélodie se divise en deux parties ; chacune d'elle peut être répétée. Dans les strophes un peu longues, la phrase musicale des deux premiers vers est ordinairement répétée pour le troisième et le quatrième; dans la seconde partie la reprise se fait souvent seulement pour le dernier vers. Quant il y a refrain, généralement le refrain seul est répété. Quelquefois, mais rarement, la répétition de la phrase est variée; le compositeur y introduit quelques « embellissements » voir par exemple dans un air de Boesset :



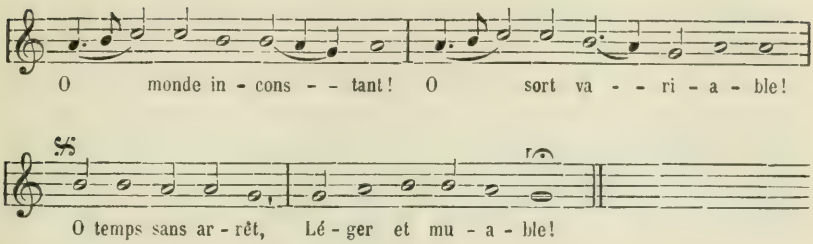
Peut-être laissait-on généralement au chanteur le soin d'introduire, à volonté, ces petits ornements, même dans la première strophe.

La plupart des airs de cour étant syllabiques, chaque phrase musicale correspondant en général exactement à un vers et les répétitions de paroles étant exclues, il en résulte d'une part des phrases de longueur très différentes, d'autre part souvent des mélodies d'une exiguïté frappante. Voici un curieux exemple d'un air construit sur un quatrain de vers de cinq syllabes[2] :

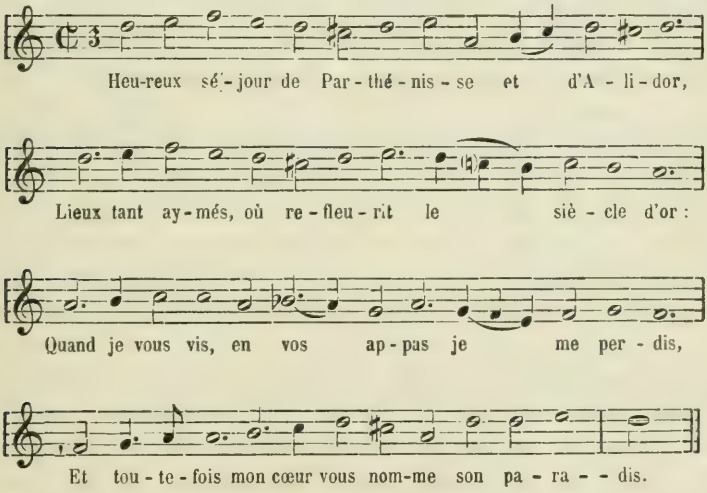
---

(1) Bataille, II, 70.

(2) Bataille, II, f. 40.



L'air suivant par contre est composé sur des vers de douze et treize syllabes; si nous voulons l'inscrire dans des barres de mesure, la mélodie formera quatre groupes de dix mesures chacun (1).



Au point de vue du rythme, les airs du commencement du XVIIe siècle présentent quelques difficultés, du moins au premier abord. Dans bien des cas, il semble presque impossible

(1) Cet air semble avoir eu beaucoup de vogue. On le trouve dans le *Recueil de différ. auteurs* de 1623, dans le VIe livre d'*Airs* de 1624, et sans musique dans différents recueils (p. ex. le *Trésor et cabinet* de 1625). G. Bouzignac en a fait une composition polyphonique assez développée (v. les *Meslanges* publiés par H. Quittard).

d'établir un équilibre entre le rythme, l'accent prosodique et la mesure.

Pour arriver à une solution satisfaisante, il faut avant tout se rappeler qu'au XVIe siècle la mesure n'était pas ce que nous entendons aujourd'hui par ce terme, mais simplement une division de la durée, sans aucune idée de temps forts ou de temps faibles. D'autre part, il ne faut pas oublier qu'à cette époque les signes ☵ et ☵ ne signifient pas nécessairement une mesure binaire [1]. Mais il y a encore à faire des différences entre les airs eux-mêmes.

Une catégorie doit être de prime abord mise à part, ce sont les airs mesurés à l'antique. On sait que la tentative de réformer la musique et la poésie à l'aide des mètres antiques est due principalement à Baïf et Thibaut de Courville, qui fondèrent, à cet effet, l'Académie de poésie et musique, ouverte en 1571. Parmi leurs collaborateurs ou successeurs figurent des musiciens de haute valeur, tels Claude Le Jeune (mort en 1602), Eustache du Caurroy (mort en 1610), Jacques Mauduit (mort en 1627). Nous n'avons pas à étudier ici en détail l'œuvre de ces maîtres [2]; qu'il nous suffise de constater que la plupart de leurs compositions en musique mesurée à l'antique ont paru dans les premières années du XVIIe et que, ce qui est particulièrement important pour nous, les recueils d'airs de l'époque contiennent un assez grand nombre de pièces appartenant à cette catégorie. Ces dernières ne portent que rarement un titre ou une mention indiquant leur caractère spécial, comme au IIIe livre de Bataille f. 66 « Vers mesurez de Baïf ». Mais il n'est, en général, pas très difficile de les discerner ; le mètre antique apparaît assez visiblement. Voici quelques exemples tirés des recueils de Gabr. Bataille.

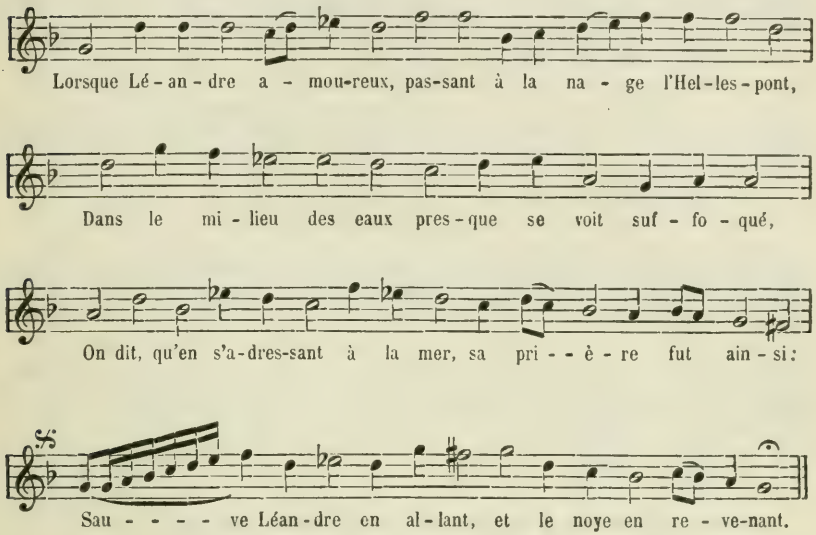
Dans le premier livre, au feuillet 42, on trouve une pièce de Nicolas Rapin dont les strophes sont formées de deux distiques, chacun d'un hexamètre et d'un pentamètre. L'auteur de la musique n'est pas nommé, mais il est facile à identifier;

---

(1) Voir sur cette question intéressante : P.-M. Masson, *La musique mesurée à l'antique*, *Mercure musical*, 1907, p. 704. ss. et H. Riemann : *Handbuch der Musikgeschichte* II, 2. p. 12 ss.

(2) Nous renvoyons le lecteur à l'article précité de M. Masson, ainsi qu'aux éditions modernes des *Maîtres musiciens de la Renaissance*, par M. Henry Expert.

le même morceau se trouve à 5 voix dans les airs de cour à quatre et cinq parties de Guédron (1608) [1]. Nous donnons ici la première strophe avec sa mélodie :



Le dernier vers est répété, comme dans la version polyphonique. On remarquera qu'il n'y a aucune indication de mesure.

Dans le morceau suivant [2], qui est de Baïf, le premier vers est un hexamètre, le second un pentamètre ; Mersenne donne les deux suivants comme dimètres anapestiques acata-

---

[1] La cinquième voix n'intervient que pour la répétition du dernier vers. La pièce est en contrepoint absolument homophone, chaque partie reproduisant exactement la mesure des vers antiques. Il est hors de doute que Guédron a écrit cette pièce à plusieurs parties et que Bataille l'a arrangée pour une voix avec luth, car si l'auteur l'avait lui-même écrite d'abord pour une voix avec accompagnement on aurait inséré sa composition telle quelle. L'opinion de M. Quittard prétendant que les versions à plusieurs voix des airs de cour sont postérieures à celles à une voix, peut être admise pour certains airs composés aux environs de 1620, mais pas pour ceux des premières années du siècle. La manière dont certains dialogues sont écrits le prouve du reste également (voir plus loin).

[2] *Harm. univ.*, p. 419. — La mélodie se trouve, un peu différente, déjà dans les *Airs à quatre parties* de Cerveau. (1599).

lectiques, les deux derniers : tétramètre dactilotrochaïques [1]. Les deux premiers vers forment, en outre, le « rechant ».

(Rechant)

Eau vi-ve, sour-ce d'a-mour, de mon ar-deur, Nim-fe, re-frai-chis

La vi-o-len-te cha-leur, Nim-fe, je brus-le d'é-mer.

La fonté-ne sourd net é clai-re toujours E' la vû-e la pêrs é de-cou-vre le fons,

Rien de ca-ché ni ver-ras, Eau vive, mais je ne voy le fons de ton cœur.

Les strophes saphiques semblent avoir été particulièrement goûtées ; cette prédilection est peut-être due à l'influence de Ronsard [2]. Les recueils de Bataille en contiennent plusieurs, par exemple une ode de Mauduit (V, f° 53), un air de Savorny (V, f° 31), un air anonyme (II, f° 59), le psaume 126 de Desportes (IV, f. 69). Dans toutes, les vers sont rimés. La première strophe de ce psaume nous servira d'exemple :

Si le Tout-Puissant n'es-ta-blit la maison, L'homme y travaillant s'y peine outre rai-son.

Vous vel-hés sans fruit la ci-té def-fen-dant, Dieu ne la gar-dant.

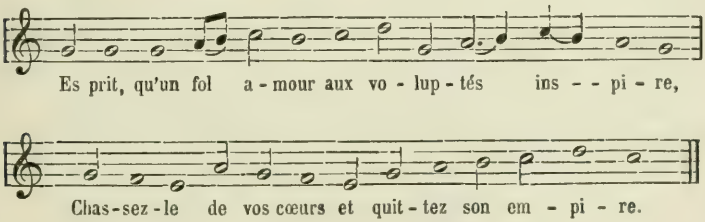
---

(1) Bataille, III, f° 66.

(2) Il écrivait : « Les vers saphiques ne sont, ny ne furent jamais agréables s'ils ne sont chantez de uiue uoix ou pour le moins accordez aux instrumens, qui sont la uie et l'âme de la poésie. » (Cf. Comte et Laumonier : *Ronsard et les musiciens du 16e siècle.*, dans *Revue d'hist. littér.*, 1900, p. 365).

Pour le chanteur cette musique ne présentait guère de difficulté; il n'avait qu'à suivre exactement la valeur des notes. La syllabe longue est en général rendue par la minime (𝅗𝅥), la brève par la semi-minime (𝅘𝅥), quelquefois les valeurs sont encore réduites (𝅘𝅥𝅮 et 𝅘𝅥𝅯). Du reste les musiciens usaient parfois de certaines licences. La syllabe longue n'était pas non plus forcément marquée par une seule note longue; celle-ci pouvait être divisée en plusieurs notes brèves, dont l'ensemble égalait la valeur de la longue; ce que Mersenne appelle *crispaturæ vocum* (1). Chaque syllabe est généralement appuyée par un accord du luth, d'où l'on peut conclure que le mouvement n'était ordinairement pas très vif.

L'influence de la musique mesurée à l'antique a été très grande. L'air de cour du premier quart du XVIIe siècle est en grande partie dominé par cette rythmique souple et vigoureuse à la fois(2). Dans le cas où l'opposition des longues et des brèves reproduit à peu près celle des accents toniques et des syllabes atones il en résulte une déclamation musicale exacte et naturelle. Voyons cette petite chanson du IIe livre de Bataille:


Es prit, qu'un fol a - mour aux vo - lup - tés ins - - pi - re,
Chas - sez - le de vos cœurs et quit - tez son em - pi - re.

Ce semble être des vers asclépiades, formés principalement d'iambes et de dactyles :

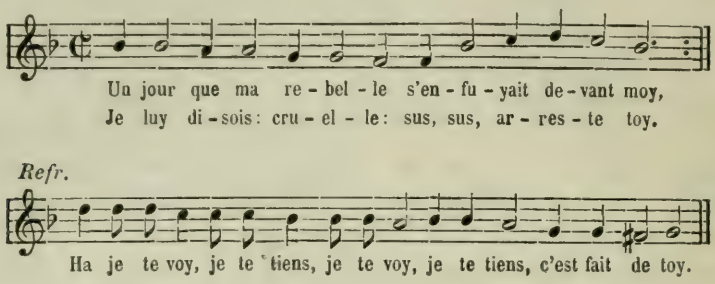
ʊ́ – –́ ʊ ʊ – –́ ʊ ʊ –́ ʊ –́ ʊ̄

ʊ́ – –́ ʊ ʊ –́ ʊ ʊ –́ ʊ ʊ –́ ʊ̄.

(1) Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in genesim*, Paris, 1623. *De pronuntiatione.*

(2) Il me semble pourtant exagéré de dire que la musique mesurée à l'antique aboutit à l'air de cour. (P. M. Masson. *Bericht über d. II. Kongress d. I. M. G.* 1907. p. 182).

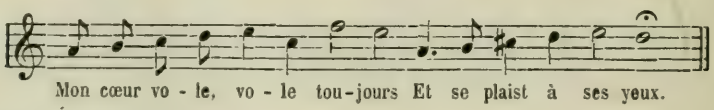
La déclamation s'adapte assez bien au rythme du vers; il ne faut seulement pas diviser la mélodie par des barres de mesure (1). La jolie chanson suivante (Bataille, V, f° 33) est très intéressante au point de vue du rythme :



Si l'on cherche à chanter la première partie en mesure binaire selon le signe ₵, on n'arrivera à aucun résultat satisfaisant. Il suffit par contre de suivre le rythme iambique ŭ — pour obtenir une phrase gracieuse. Nous avons ici de nouveau un exemple probant du caractère purement arithmétique de ces signes ₵ et C. La seconde partie de la mélodie, qui forme refrain, est sur un autre rythme qui s'adapte à la mesure binaire. En parcourant les recueils de Bataille on remarquera du reste qu'un grand nombre d'airs n'ont aucun signe de mesure.

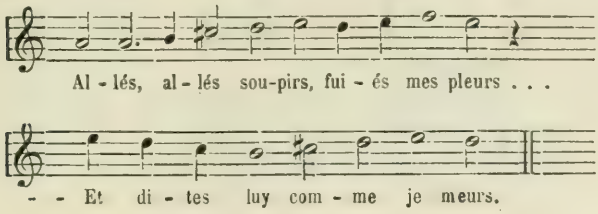
Mais à côté des règles de la rythmique antique d'autres principes ont encore influé sur la structure de l'air de cour.

Il y a d'abord l'habitude non seulement de donner à la dernière syllabe de chaque vers une note longue, mais encore, très souvent, d'allonger la pénultième, procédé connu et employé depuis très longtemps. Voyez par exemple la fin d'un air Bat. I, f° 18°.

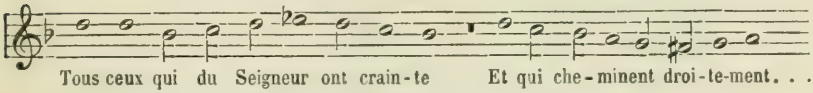


(1) Je ne comprends pas bien pourquoi M. Masson veut introduire, dans une édition critique, des barres de mesure (*Merc. musical.*, 1907. p. 709), alors qu'il est beaucoup plus simple de lire ces mélodies comme elles sont écrites sans aucune barre de mesure.

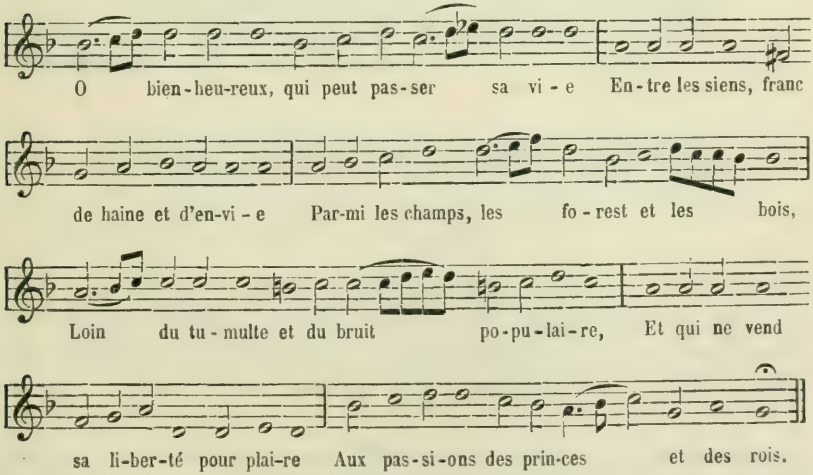
Ou le premier et le dernier vers d'un air d'Auget (1617).



On encore dans un psaume de Desportes.



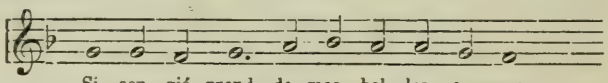
Mais c'est surtout la structure de certains vers qui a influencé celle de la mélodie. Dans les vers longs la césure est presque toujours observée également par la musique, et marquée soit par une note longue, soit par une pause. Il en résulte souvent une certaine monotonie, en particulier dans les strophes formées de décasyllabes avec la coupe ordinaire 4 + 6. Je choisirai comme exemple une chanson de Desportes (1) qui se trouve au IIe livre de Bataille, f° 58.



(1) V. le texte dans les *Bergeries*.

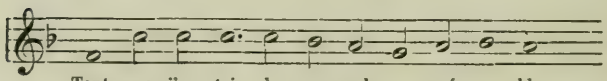
Dans tous les six vers la césure est nettement indiquée par une note longue sur la quatrième syllabe, la syllabe accentuée; les fins de vers accusent également un certain repos: par une note longue pour les vers masculins, par deux notes pour les féminins. Cette construction musicale du décasyllabe est extrêmement commune dans les chansons de XVIe et même du XVe siècle; souvent la première note du vers est aussi allongée, comme dans notre chanson de Desportes pour les vers un, deux, quatre et cinq.

On pourrait citer une quantité d'exemples, je me bornerai à en donner quelques-uns:



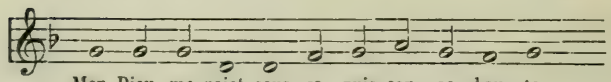
Si con-gié prend de mes bel-les a-mour

(*Chanson du XVe siècle*, v. Édit. G. Paris et Gevaert N° 52)



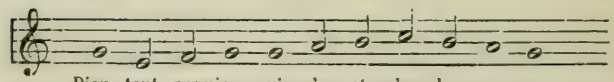
Tant que j'es-tois à vous seule a-gré-a-ble

(*Ode de Ronsard*, mél. du *Recueil* de 1575)



Mon Dieu me paist sous sa puis-san-ce hau-te

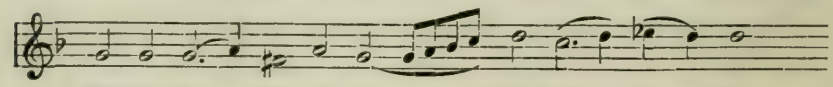
(*Ps. 23 de Cl. Marot*, mélodie du Psautier huguenot.)



Dieu tout premier, puis père et mère ho-no-re

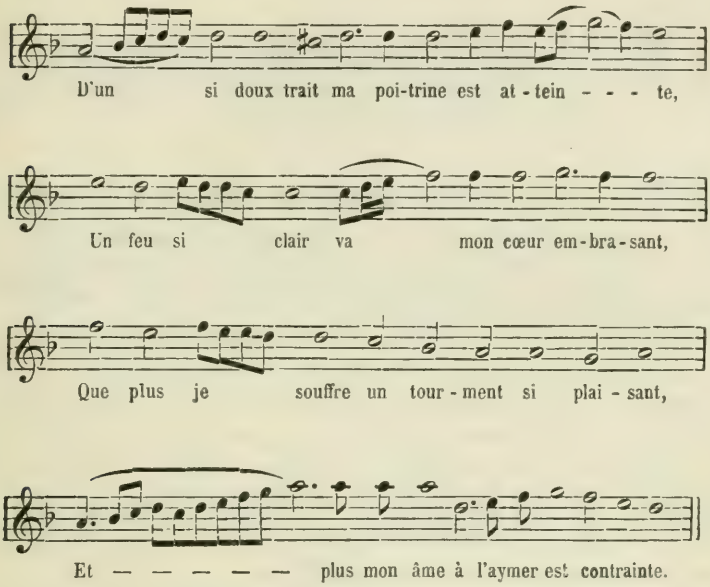
(*Quatrains du Sieur de Pibrac, Nouv. rec. et elite* 1581).

Le même rythme, la même coupe de décasyllabe se rencontre dans un très grand nombre d'airs de cour, quelquefois avec quelques «embelissements». Par exemple Bataille II, f° 34.

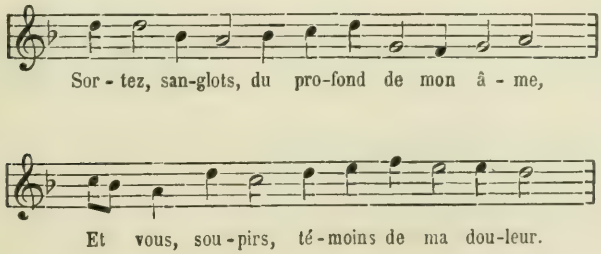


Pleu-rez mes yeux, et toy, ma tris - - - te voix

ou bien un air, dont les paroles sont du cardinal Davy Du Perron (1).

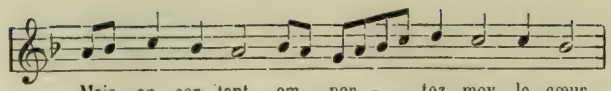


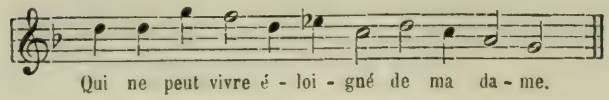
ou encore cet autre, où, malgré tout, perce un souci de la déclamation juste: (2)



(1) Bataille II, f. 16 et *Second livre d'airs à quatre parties de différents auteurs*, 1610.

(2) Bataille IV, f. 33.

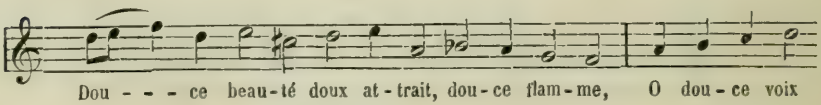


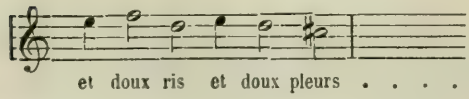


Mais, outre la quatrième syllabe, celle qui est avant la césure, et la dernière, il y a généralement dans la seconde partie du vers encore une syllabe soulignée par une note longue ; presque toujours c'est la huitième. Qu'on veuille bien relire les exemples précités : dans la chanson de Desportes, nous trouvons une note longue sur la huitième syllabe dans le premier, le second et le cinquième vers ; dans l'air de Du Perron le deuxième, troisième et quatrième vers ont une note longue sur la huitième syllabe, dans l'air « Sortez, sanglots », le même phénomène se répète à chaque vers.

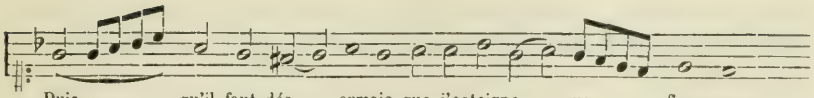
Il y a donc une sorte de schéma presque stéréotype pour la composition musicale du décasyllabe.

Naturellement il y a aussi des exceptions. Dans un joli air du quatrième livre de Bataille, le compositeur a réussi par l'accentuation du mot « doux », plusieurs fois répété, à donner à sa phrase un rythme particulier et très expressif :

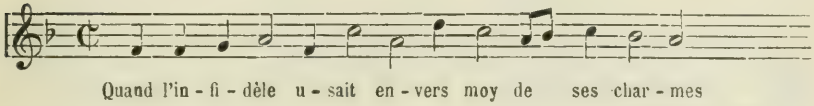




Pour l'alexandrin, nous pouvons constater quelque chose d'analogue, quoique le rythme soit moins schématisé que pour le décasyllabe. Ici aussi, nous trouvons presque toujours des notes de longue valeur avant la césure et à la fin du vers.

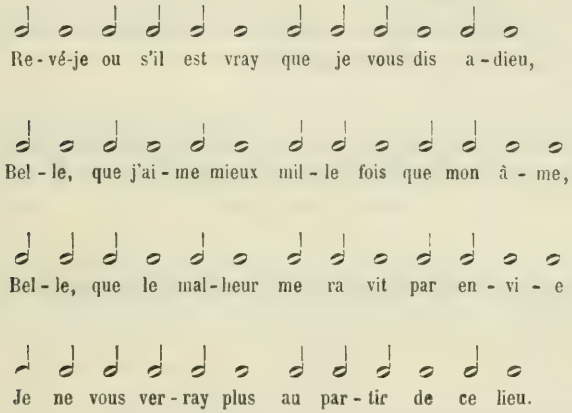


(Bataille, I. 60)



(Guédron, 1608).

Voici le schéma rythmique d'un air du second livre de Bataille (f. 60); la strophe est un quatrain d'alexandrin.

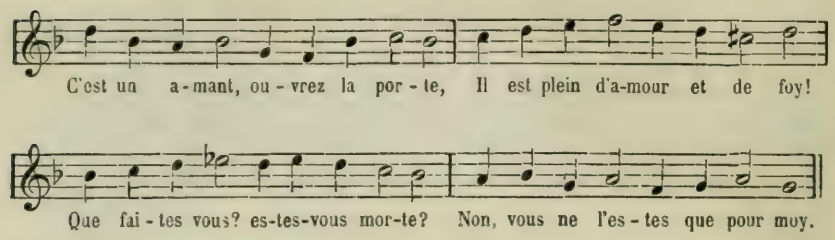


Les deux vers masculins (le premier et le quatrième) correspondent à peu près entre eux, et de même les deux vers féminins. De mesure, dans notre sens moderne, il n'y en a pas; le musicien suit, assez servilement, le rythme du vers.

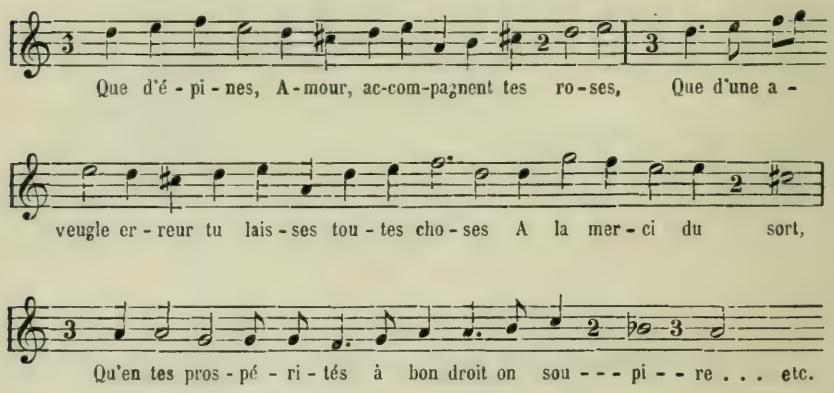
En somme, dans les pièces que nous venons d'analyser et dans celles qui sont construites sur le même modèle, chaque vers est considéré comme isolé par le musicien. Cela devient surtout manifeste dans les strophes où il y a enjambement d'un vers à un autre ; celui-ci n'est presque jamais observé par le compositeur.

Le souci de la césure et de l'allongement de la fin du

vers se montre même pour des vers de moindre longueur, témoin cette chanson [1] en octosyllabes:



Dans les mélodies en mesure ternaire l'allongement de la fin du vers se manifeste souvent par l'apparition de la mesure binaire. Ce changement n'est pas toujours indiqué ; parfois pourtant les compositeurs prennent la peine de le marquer ; témoin ce petit air de Boesset [2] :



Ceci nous donne une indication précieuse pour l'interprétation de certaines mélodies notées sans aucun signe de mesure. La phrase de Guédron citée un peu plus haut « Quand l'infidèle usait envers moi de ses charmes » se lit aisément en

---

(1) Bataille, II, f. 11. Paroles de Montreuil.

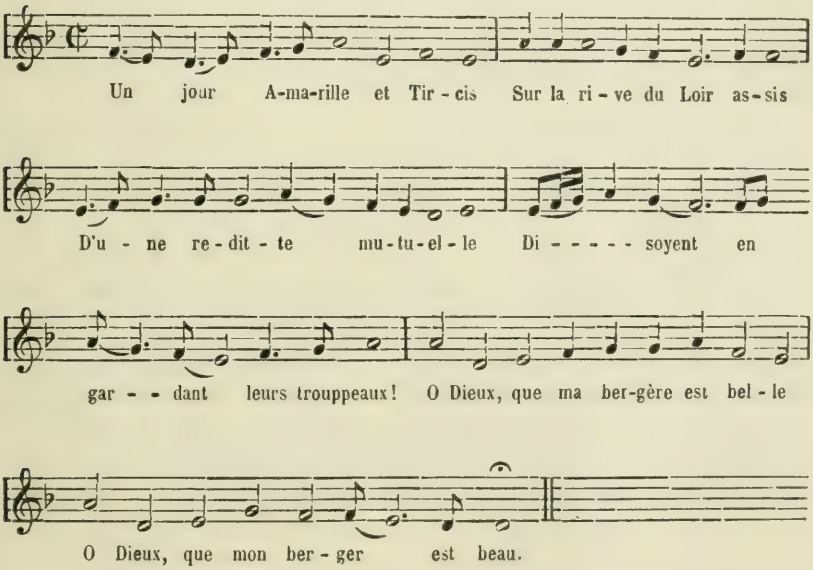
(2) *IIe livre d'airs de cour et de différ. autheurs*, 1615, f. 18, et *Premier livre d'airs à 4 et 5 parties par feu M. Boesset*. 1689. — Les paroles sont de Malherbe.

mesure ternaire (malgré le ₵ qui, comme nous l'avons dit, n'est souvent qu'un signe arithmétique), si nous introduisons le 2 avant les deux dernières notes (« charmes »). Dans d'autres airs il faudra faire alterner plus souvent le ternaire et le binaire (1).

Peu à peu, du reste, on prend l'habitude de noter exactement les changements de mesure. Cette alternance donne à la phrase musicale une fluidité et une souplesse qui a souvent beaucoup de charme.

Un fait doit pourtant encore être signalé. En comparant les versions d'une même mélodie dans différents recueils on constatera parfois des variantes et surtout des divergences rythmiques assez considérables. Je me bornerai à un exemple:

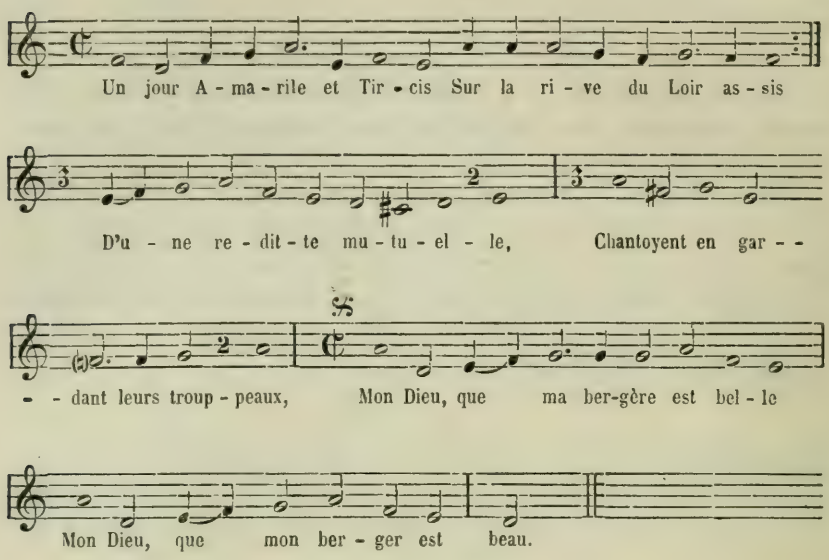
Dans le 5me livre d'*Airs de cour* se trouve une sorte de « bergerette » de Boesset: (2)



(1) Le même procédé doit être appliqué dans certains airs de Caccini et de ses contemporains, ainsi que dans les airs allemands du milieu du XVIIe siècle.

(2) Dans l'original elle est notée une quinte plus haut. On l'a transposée pour la commodité de la comparaison.

Le même petit air se rencontre dans le 11e livre d'*Airs de différents autheurs avec tablature de luth*, mais noté de la façon suivante :

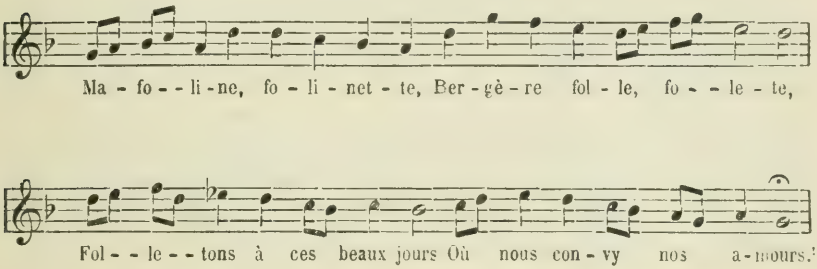


Outre les petites fioritures et appogiatures, qui n'ont rien d'anormal, il y a entre les deux versions une différence de rythme assez sensible. La seconde a, dans la partie du milieu, un caractère de danse, tandis que la première a un rythme plus égal, et en même temps quelque chose de plus langoureux. Est-ce le compositeur lui-même qui a introduit ce changement? Faut-il l'attribuer à l'auteur de l'accompagnement pour luth? Ou devra-t-on en rendre responsables les chanteurs, qui alors auraient usé avec une certaine liberté des airs qui leur étaient confiés? Il serait assez difficile de donner une réponse satisfaisante à ces questions.

Nous avons dit plus haut que les Airs de cour n'avaient pas tous le même caractère et qu'on en trouvait de différentes sortes : les uns légers et gais, les autres graves et austères, certains souples et alertes, d'autres lourds et guindés; dans les recueils la chanson badine côtoie la plainte amoureuse, le

couplet grivois se rencontre à côté de la stance précieuse. Il va falloir passer rapidement en revue ces différents genres. L'art du chant français y apparaîtra sous des aspects divers, mais à un degré de développement déjà relativement avancé.

A chaque pas on y remarque l'héritage du XVIe siècle. Et tout d'abord dans les airs qui se rattachent au genre de la chanson gracieuse et légère. Beaucoup de chansons de la fin du XVIe siècle sont de petites pièces composées note contre note et dans lesquelles la mélodie, donnée au superius, se détache facilement. Un grand nombre d'airs de Guédron appartient au même type; voici la très gracieuse mélodie de l'un d'eux: (1)

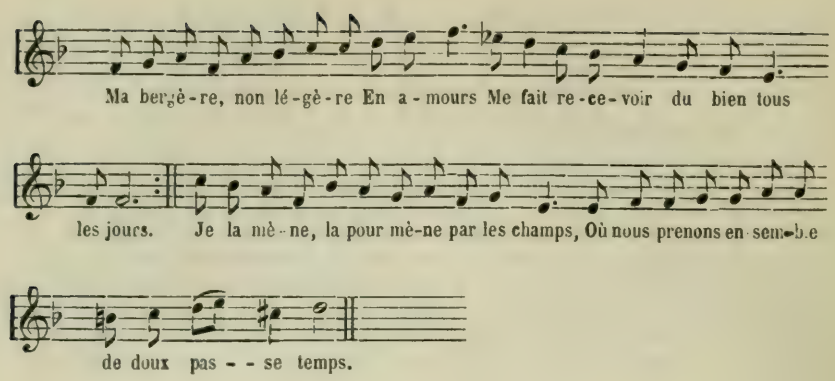


Les différentes strophes sont composées à quatre ou à cinq parties; la mélodie se trouve tantôt au superius, tantôt au ténor. Reste à savoir si c'est une mélodie originale de Guédron, car on la trouve, presque identique, également dans un recueil d'airs du Cerveau, de 1597. Il ne serait pas impossible que ce fût une composition de jeunesse de Guédron; Cerveau, la trouvant jolie et déjà répandue, l'aurait mise à quatre parties.

L'air suivant (du IVe livre de Bataille) se distingue par sa légèreté, demandant cette diction vive et nette, qui caractérise tant de chansons du XVIe siècle :

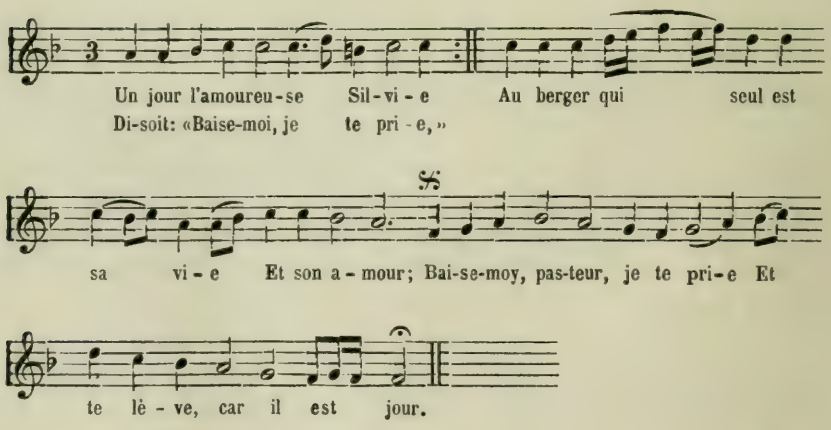
---

(1) Du livre d'*Airs à 4 et 5 parties* de 1608.



L'accompagnement de luth, très peu chargé, fait voir que le mouvement devait être assez rapide.

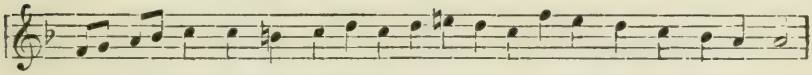
La même grâce légère et facile se retrouve dans l'air de Guédron «Aux plaisirs, aux délices, bergères» (Bat. V). Il a été réimprimé souvent et est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en citer la mélodie. Un autre air champêtre, également de Guédron, se distingue des précédents par certains accents rythmiques, souvent si caractéristiques dans les airs de cour de cette époque. En voici la mélodie d'après le IVe livre de Bataille, fo 8.



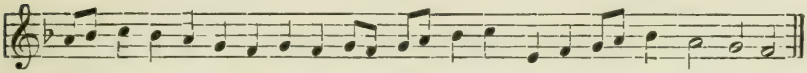
Le changement de rythme dans la seconde partie est d'un très joli effet. Par suite de la petite fioriture sur «qui»

un accent plus fort tombe sur le mot « seul ». On remarquera aussi l'espèce de langueur sur « amour » et ensuite sur « pasteur », après le petit élan qu'avait pris la voix sur les mots « baise-moi ». Il y a là des indications charmantes pour le chanteur.

On pourrait encore citer plusieurs exemples. Nous n'en donnerons plus qu'un, un petit air de Grandrue (1), dont l'allure se rapproche de celle du premier des airs cités tout à l'heure :



Lors - que tes beaux yeux, mignonne j'a-ban-donne, tu me crois mort de dou-leur,



Mais je ne por-te la ra-ge Qu'au vi - sa-ge, sans qu'elle me touche au cœur.

Les textes de ces petits airs sont presque tous gracieux, mais d'une grâce un peu mièvre, efféminée. Le même reproche, encore accentué, pourra être fait à tous les airs de cour qui rentrent dans la catégorie des vraies chansons d'amour pathétiques ou élégiaques.

Les recueils de l'époque donnent très rarement les noms des auteurs des paroles. Il est donc assez malaisé d'indiquer la provenance de celles-ci, à moins qu'elles n'appartiennent à l'œuvre d'un poète bien connu (2). Beaucoup de vers sont dus à la plume de rimeurs fort obscurs, d'autres ont pour auteurs les compositeurs eux-mêmes, ou des dilettantes, mondains ou mondaines, qui se piquent de faire de la poésie.

Ronsard est presque complètement oublié, mais son école est encore représentée ; on trouve quelques pièces de Baïf, d'Olivier de Magny et surtout des poètes de ce groupe que d'Aubigné a appelé « la seconde volée de Ronsard » : Jean Passerat, Nicolas Rapin, Philippe Desportes, J. Davy Du Perron, Jean

---

(1) VIIIe livre d'airs, f. 10.

(2) Dans sa *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiées de 1597 à 1700* (Paris 1901—5), M. Lachèvre a de parti-pris ignoré les recueils avec musique.

Bertaut. Malherbe figure avec quelques jolies strophes, on rencontre des vers de Saint-Amant, de Pierre Motin, de Callier, etc.

Or, tous ces poètes, sans en excepter complètement Malherbe, sont plus ou moins empreints de pétrarquisme. Serafino, Pamphilo Sasso, Tebaldeo, Costanzo sont leurs modèles (1). La mignardise, la préciosité, une sensibilité outrée sont le caractère de toutes les poésies d'air de cour. La source commune se révèle dans une sorte de langage conventionnel, une phraséologie presque stéréotypée. Par exemple : les yeux de la bien-aimée sont l'objet de l'adoration de l'amant; ils donnent la vie ou la mort : « Quand je vois son bel œil vainqueur, Roy de mon cœur » (*Airs de cour*, 1596), « Ils s'en vont ces rois de ma vie, Ces yeux, ces beaux yeux » (paroles de Malherbe, air de Boesset), « O beaux yeux, qui savez si doucement charmer » (Bataille II, 54, paroles de Bertaut), « Belle dont les yeux doucement m'ont tué » (Bat. II, 56), « Beaux yeux, lumières de mon âme » (Bat. II, 53), « Absent de vos beaux yeux, mes plus chères lumières », (air de Boyer 1617).

Les soupirs et les plaintes sont la nourriture quotidienne de l'amant; ils sont les témoins de son martyre : « Que de martyre en cette absence où les soupirs sont mes repas » (air d'Auget, 7e *livre d'airs*), « Allez soupirs, fuyez mes pleurs, témoins de mes cruels désastres » (Auget, 3e *livre d'airs*), « Sortez, sanglots, du profond de mon âme, Et vous, soupirs, témoins de ma douleur... » (Bataille, IV, 33). Le malheureux cherche un allégement à ses peines dans la solitude des bois et des campagnes : « Pardonnez-moi, rochers et bois, si j'interromps votre silence Par le triste accent de ma voix » (Bataille I, 3). « De quel côté tournerai-je mes plus douloureux accents ? A vous, rochers et montagnes..... » (Air de Boyer, 1618) « Agréables déserts, témoins de mon martyr » (Bataille III, 10) (2). Mais les peines d'amour sont douces et l'amant ne

---

(1) Voir : J. Vianey, *Le pétrarquisme en France au 16e siècle*, Montpellier et Paris, 1909. H. Morf, *Geschichte der neuen französischen Literatur*, I, 1912.

Les textes des madrigaux italiens du milieu du XVIe siècle sont du même genre.

(2) On peut reconnaître dans des passages semblables l'influence de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé.

voudrait s'en passer : « Amour est un plaisir si doux, le mal en est si désirable » (Guédron, *Airs* 1608). « D'un trait si doux ma poitrine est atteinte, Un feu si clair va mon cœur embrasant » (*Airs* 1610, paroles de Du Perron). « Si je souffre du mal, je l'ai bien agréable » (Bataille, II, 27). « Du plus doux de ses traits amour blesse mon âme (Boesset, *Airs* 1632).

Les antithèses, les métaphores, les jeux de mots ne sont pas rares : « ..... Va-t-en dire à la mer qu'elle n'a rien de plus amer » (air de Richard, paroles de Saint-Amant). « La nuit s'en va et l'ennui me demeure » (Boesset, 1615). « Elle me va distillant un glaçon dedans mon âme qui me brusle en me gélant » (*Airs de cour* 1597), etc.

Par-ci par-là on rencontre un vers joliment tourné, tel le début de la chanson de Malherbe, mise en musique par Boesset, « Que d'épines, amour, accompagnent tes roses !... » ou une strophe tranchant, par son caractère plus personnel, plus simple et plus véritablement humain, sur le ton conventionnel de la plupart des chansons amoureuses. Les vers bien connus de Bertaut :

Félicité passée
Qui ne peux revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir !

doivent à leur expression simple et touchante la popularité dont ils ont joui si longtemps [1].

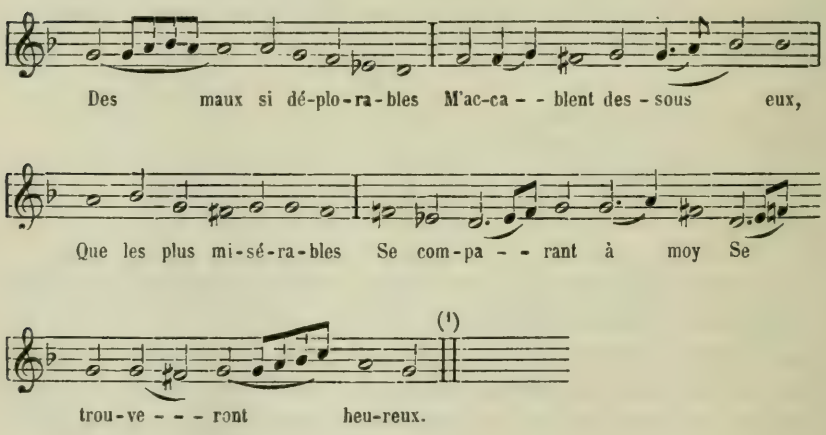
Dans les airs de cour de caractère amoureux les poètes, on le voit, ne donnaient aux chanteurs à exprimer que des sentiments peu variés, et souvent présentés dans un langage

---

[1] C'est la septième strophe d'une pièce commençant par : « Les cieux inexorables... » (*Oeuvres de Bertaut d'après l'édit. de 1620*, Paris 1891. p. 355). Dans les recueils avec musique la première strophe débute différemment : « Des maux si déplorables m'accablent dessous eux... » La plus ancienne composition musicale est probablement celle qui se trouve dans les *Airs de Cerveau* (1599) à quatre voix, et qui est reproduite pour une voix avec accompagnement de luth dans le 1er livre de Bataille (1608). — Au 18e siècle on rencontre la strophe « Félicité passée » dans un grand nombre de recueils, entre autres dans l'*Essai sur la musique de* La Borde, t. II, p. 14 des exemples, et dans le *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques par M. D. L*** (de Lusse), 1768.

conventionnel et froid. Les musiciens réussirent-ils à infuser à cette poésie un peu de vie, à trouver des accents plus personnels et plus vrais? Beaucoup de leurs compositions, il faut l'avouer, sont faites sur un même modèle; on y trouve des formules identiques, des tournures de phrase usées. Cependant, si l'on compare entre elles un certain nombre de ces mélodies, on remarquera chez un assez grand nombre de compositeurs le souci non seulement de trouver l'accent juste, mais aussi de souligner certaines phrases, de rehausser l'expression des paroles par un motif ou un rythme caractéristique.

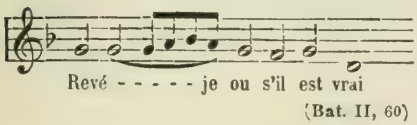
Les plaintes d'amants malheureux ou désespérés sont, dans certains airs datant du commencement du XVIIe siècle ou de la fin du précédent, exprimées par des phrases musicales peu mouvementées, se tenant dans un ambitus restreint. L'air «O monde inconstant» cité plus haut est dans ce genre, ainsi que la mélodie suivante composée sur les vers de Bertaut:



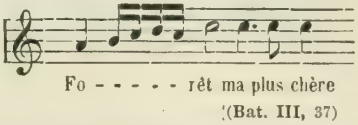
La mélodie se meut dans l'intervalle d'une sixte; elle est expressive, rendant bien, surtout au début, le sentiment de tristesse et d'abattement qui se dégage des paroles. La petite fioriture après la première note pourrait elle-même paraître devoir rehausser l'expression de la douleur. Malheureusement

(1) Bataille, III. f. 26.

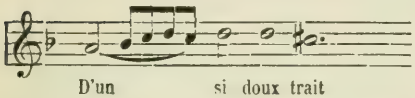
ou la rencontre si souvent dans les airs de cour de ce temps, qu'elle semble avoir été une sorte de formule stéréotype. Voyez par exemple :



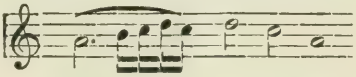
(Bat. II, 60)



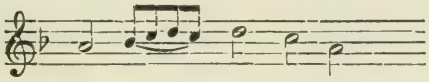
(Bat. III, 37)



(*Airs* 1610)

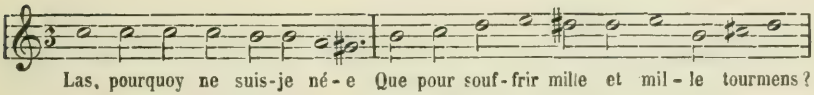


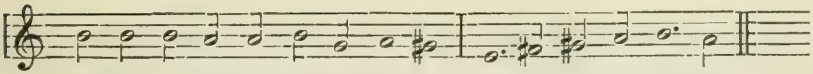
(Savorny, *Ps.* 36)



(Coffin, *Ps.* 27)

Dans la «plainte» suivante:



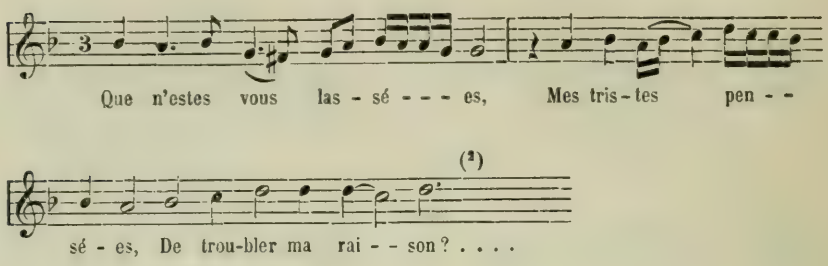


(Bat. III, 29)

nous constatons au commencement le même ton de morne désespérance, tandis que pour le second vers la mélodie prend un élan et devient plus pathétique.

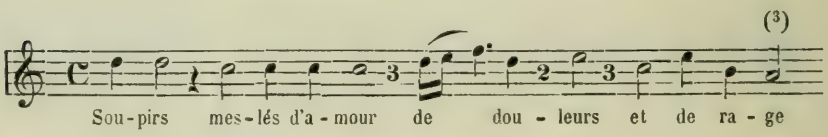
Guédron trouve pour ces sortes d'airs des tournures expressives et quelquefois même des accents presque dramatiques. L'air qu'il fit à la demande d'Henri IV sur des vers de

Malherbe nous en fournit un exemple[1] Voici le commencement de cette composition :



La petite formule ornementale sur « lassées » et « pensées » est bien choisie ; la note répétée devant être légèrement aspirée pour être distincte, il en résulte comme une sorte de petit soupir langoureux. Cette formule, il est vrai, est souvent aussi employée au hasard ; nous le verrons dans d'autres exemples.

Chez Guédron on remarque surtout un souci de la déclamation et de la diction expressive. Qu'on en juge par la phrase suivante :



ou l'air : « Quel espoir de guarir », dont nous donnons le commencement et la fin. L'accompagnement est assez intéressant ; il ne suit pas, comme dans beaucoup d'autres airs, chaque note du chant, mais le luth remplit par des accords

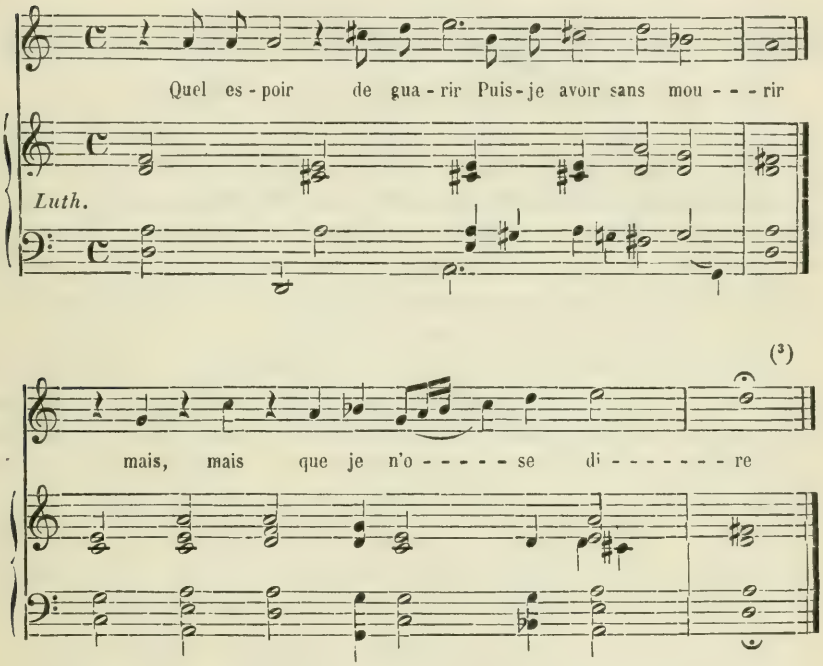
---

(1) Le 18 février 1610 Malherbe écrit à Peiresc parlant de Guédron : « Le Roi l'a envoyé quérir à l'heure même qu'il eut lu mes vers et lui a dit qu'il vouloit qu'il y travaille dès ce soir. » Et le 24 mars il déclare au même à propos de cet air : « Je ne m'y connois pas, mais tout le monde le trouve fort beau, surtout le roi. »

(2) Bataille, III, f. 5. — *Airs de cour et de diff. autheurs*, 1615, f. 34.

(3) *3e livre d'airs*, f. 9.

les pauses de la voix, procédé qu'on trouve aussi dans certains récits de ballet de Guédron [1]. La mélodie de cet air se retrouve avec des paroles dévotes (« Quels tourments rigoureux. . . ») dans un recueil où « les plus beaux airs de cour sont appliqués à la musique du sanctuaire » [2]. L'accompagnement de luth est noté dans le IIIe livre de Bataille (f. 3):



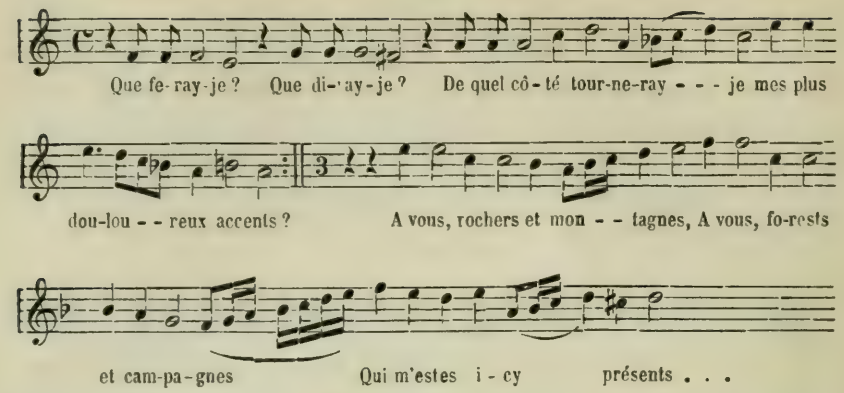
On rencontre le même genre de déclamation dans un air de Boyer (1618); l'accent y est même plus dramatique que chez Guédron, comme on peut le voir:

---

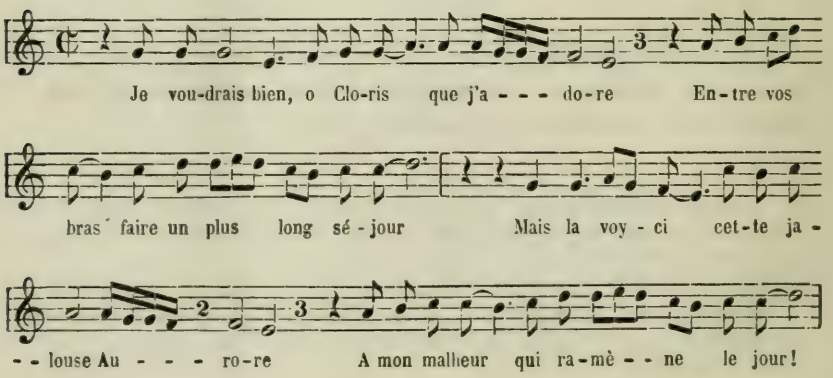
(1) On ne comparera pas sans intérêt le petit air de Guédron avec la composition très développée que Bouzignac a écrite sur le même texte. (Publ. par H. Quittard, *Rev. music.*, févr. 1905.)

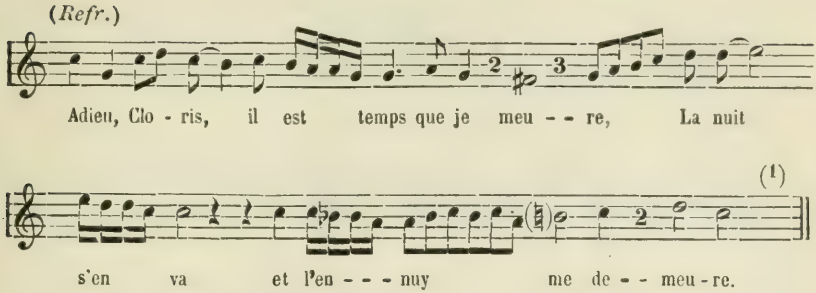
(2) *La despouille d'Aegypte.* 1629.

(3) L'air, sans accompagnement, aussi dans les *Airs de cour* de 1615. — Pour le même rythme voir aussi l'air de Guédron au Ve livre de Bataille, f. 3. «(Je ne puis m'entretenir...»)

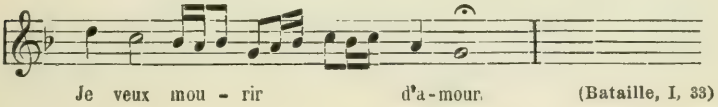


Antoine Boesset a moins de force et d'énergie dramatique que Guédron mais, par contre, souvent plus de charme. Qu'on relise le petit air donné plus haut écrit sur des paroles de Malherbe, «Que d'épines, amour, accompagnent tes roses» ou qu'on se rappelle l'air assez connu sur des vers du même auteur : «Ils s'en vont, ces rois de ma vie». Il emploie aussi plus fréquemment les ornements du chant. On constate de plus chez lui le souci de rendre la mélodie plus intéressante par de légères variantes ; ainsi, quand une phrase musicale est répétée, il introduit volontiers la seconde fois de petits changements. D'autres fois il répète avec insistance le même motif. Ainsi dans la mélodie suivante le petit motif que nous avons déjà vu employé par Guédron dans l'air «Que n'estes-vous lassées» revient plusieurs fois et presque toujours sur des mots importants :

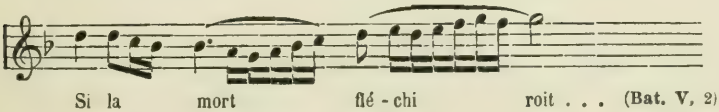




Nous avons dit que ces motifs étaient souvent employés un peu au hasard;(2) pourtant les exemples ne sont pas rares dans lesquels se manifeste clairement l'intention du compositeur de décrire musicalement. On cherche à renforcer l'expression de certains mots par une formule musicale. C'est ainsi que sur les mots de « mort» ou « mourir» on rencontre une figure qui représente comme une sorte de contorsion douloureuse:



ou dans un air de Guédron

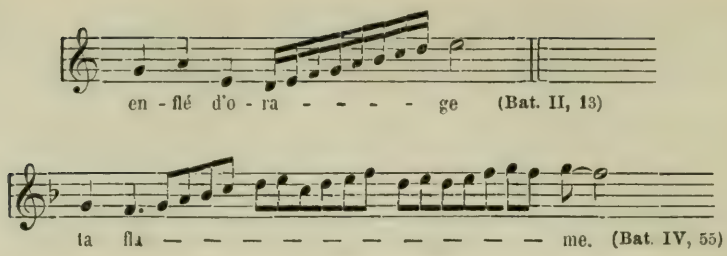


Dans ce dernier exemple le mot «fléchir» est également illustré par la forme courbe de la figure musicale. Des mots tels qu'«orage», « flamme» sont soulignés par une vocalise plus ou moins étendue :

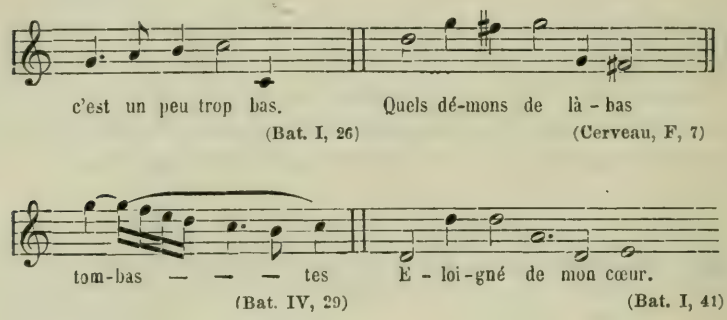
---

(1) *Airs de cour,* 1615. p. 13. — Dans le *livre d'airs de cour à 4 et 5 parties* de 1617 le refrain seul est chanté par toutes les voix.

(2) Bacilly déclare : «Jadis on fredonnait à tort et à travers.» (*Remarques curieuses*, p. 225).



Le degré d'élévation ou la distance sont aussi exprimés musicalement :

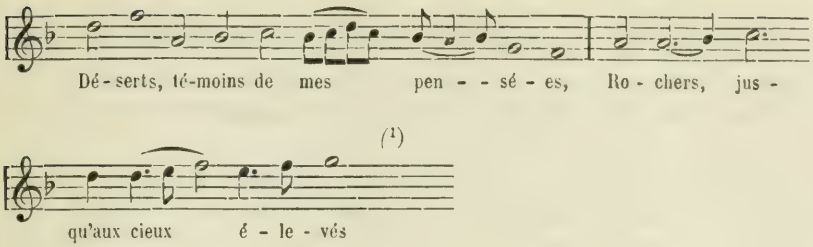


Pour ces sortes de formules descriptives les compositeurs du XVIIe siècle avaient déjà des modèles dans les œuvres d'auteurs du XVIe. Mais précisément au commencement du XVIIe on se met à systématiser ce procédé[1].

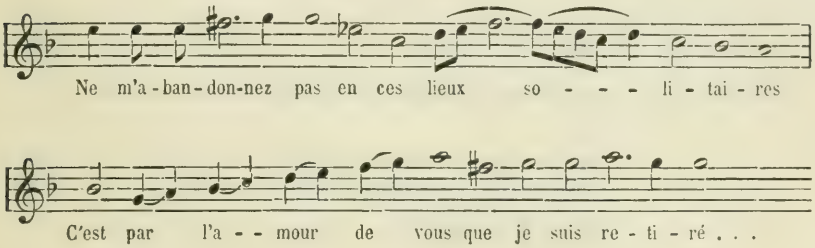
C'est surtout dans une sorte spéciale d'air, le Récit, qu'on remarque le souci de rehausser l'expression soit par une déclamation plus précise, soit par une ornementation plus riche, ou encore par des motifs descriptifs. La longue vocalise sur « flamme » citée précédemment se trouve dans un Récit du IVe livre de Bataille. Dans une autre pièce nous voyons sur les mots « rochers jusqu'aux cieux élevés » la mélodie s'élever graduellement pour atteindre à la neuvième de la note fondamentale :

---

[1] Voir les citations de différents théoriciens de l'époque dans le livre de M. Pirro : *L'Esthétique de J.-S. Bach*, Paris 1907, p. 18 et ss.



Ces Récits étant écrits spécialement pour une voix avec accompagnement de luth, les compositeurs avaient plus de latitude que pour les autres airs; aussi voyons-nous en général l'ambitus de leurs mélodies être assez étendu. Dans l'exemple suivant, (2) comme dans le précédent, la mélodie dépasse l'octave :



Les Récits sont un élément essentiel du ballet de cour. Nous aurons donc à nous en occuper plus spécialement au chapitre prochain; nous y joindrons l'examen des airs écrits sur des rythmes de danse caractérisés. Mais avant d'aborder ces genres, il nous faut encore mentionner brièvement deux sortes de chants, très différents l'un de l'autre mais appartenant tous deux à la musique de chambre : la chanson bachique et les chants religieux en langue française. Au point de vue spécial de l'art du chant, ils ne nous apprendront pas grand chose de nouveau; pourtant ils contribueront à compléter le tableau du chant français au XVIIe siècle, esquissé dans ce chapitre et le suivant.

---

(1) Bat. III, 53. Texte de Pierre Motin.

(2) Bat. IV, 51.

La chanson à boire a été très cultivée au XVe et au XVIe siècle. Des musiciens célèbres n'ont pas dédaigné d'en mettre quelques-unes à plusieurs parties. Dans les recueils du commencement du XVIIe siècle, elles sont assez rares; pourtant on en rencontre plusieurs et d'assez jolies. Certaines d'entre elles sont un héritage du XVIe siècle, telle celle-ci qui a été mise en musique à plusieurs parties par Manchicourt, Crespel, Horazio Vecchi « J'ai vu le cerf du bois saillir » et dont on trouve la mélodie dans le recueil de Jacques Mangeant, 1615. (1) Il y a du reste plusieurs variantes de cette chanson; d'après l'une d'elle, on voit qu'elle était quelquefois chantée avec alternance de chœur et de soli. Voici une de ces variantes (2), avec les indications sur la manière de chanter la chanson, telle qu'on la trouve dans un recueil antérieur à celui de Mangeant, *L'eslite des chansons amoureuses et airs de cour*, Rouen 1608, p. 381:

L'un des compagnons chantera seul :

J'ay veu le cerf du bois saillir,
Je bois à toy, mon bel amy,
Et à ta souveraine,
Or verduron durie.

La compagnie doit dire pendant qu'il boira :

Le cerf du bois si n'est pas pris,
Il n'y faut pas boire à demy,
Pas ne lui fault l'haleine.
Or verduron durie.

---

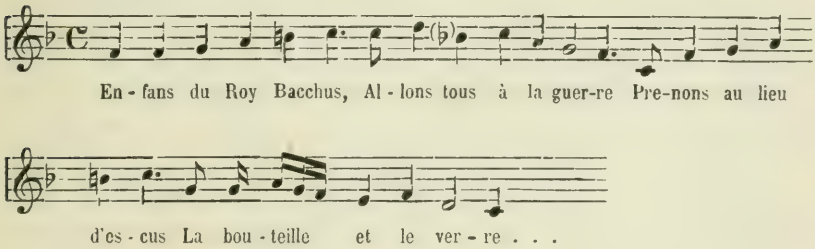
(1) M. Weckerlin a reproduit cette mélodie dans son volume *L'ancienne chanson populaire en France*, 1887. — V. aussi Tiersot, *Hist. de la chans. populaire*, 1889, p. 220. — Je me permettrai de faire remarquer que l'auteur du catalogue de la vente Ecorcheville semble admettre qu'aucune bibliothèque publique ne possède le recueil très rare de Mangeant. C'est une erreur; pour ma part j'en connais trois exemplaires : l'un, complet, est à la Bibl. Sainte-Geneviève à Paris, l'autre, incomplet, à la Bibl. Nationale; un troisième complet, si j'ai bonne mémoire, à Wolfenbüttel.

(2) Weckerlin ne semble pas l'avoir connue.

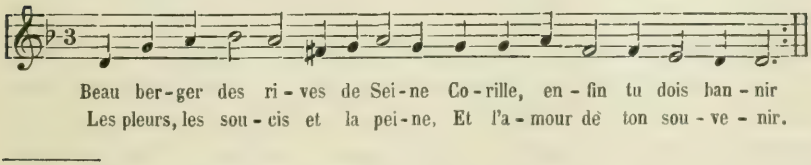
Celuy qui aura beu dira :

J'ay tant beu que j'ay veu le fonds,
Or c'est à toy, mon compagnon,
A en faire de mesme,
Or verduron durie.

Dans les recueils d'Airs du premier quart du XVIIe siècle on trouve quelques airs à boire d'auteurs connus: Pierre Ballard, Et. Moulinié. Ils ont presque tous une allure franche, un rythme résolu. M. Weckerlin en a reproduit un des plus caractéristiques, «Il sera banni de nostre écot» (1621), dans ses *Échos des temps passés.* En voici un autre, d'Etienne Moulinié, dont le début, plein d'entrain, est assez joli (1) :

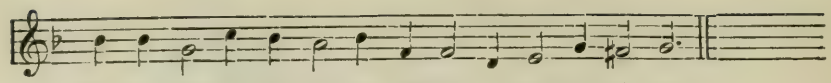


D'autres, par contre, ont des mélodies d'un caractère singulièrement mélancolique, témoin cette petite chanson tirée d'un recueil dont l'auteur se cache sous les initiales de L. M. P. (2) (1629):



(1) VIIe *Livre d'airs de cour*, 1628.

(2) Ce petit volume, également mentionné au catalogue de la vente Ecorcheville, a été attribué à Louis de Mollier. M. Prunières fait remarquer avec raison que celui-ci étant mort en 1688 seulement et n'ayant commencé à faire parler de lui que vers 1640, il ne semble pas qu'il y ait lieu d'accepter cette attribution. Du reste l'orthographe de la préface fait plutôt penser à un homme de la génération précédente.



De - sor - mais il faut sui - vre Bacchus, qui nous fait vi - vre.

La musique religieuse en langue française du commencement du XVIIe siècle se présente à nous sous forme de Psaumes. On sait quel immense succès avait eu la traduction des Psaumes par Cl. Marot et Théodore de Bèze et surtout les mélodies du psautier huguenot. Les catholiques s'en émurent. Déjà Florimond de Rémond disait dans son *Histoire de l'hérésie :* « Il faut confesser qu'il n'y a rien qui ayt tant facilité l'entrée aux nouveautés de ces nouvelles religions. . . que le nouveau chant doux et chatouilleux de ces psaumes rimés. . . (1) Pour remédier à «l'improbité des hérétiques qui avaient traduit les psaumes peu fidèlement et avec une indiscrète curiosité», Philippe Desportes entreprit d'en faire une nouvelle traduction. En 1591 il publia soixante psaumes, et en 1603 le psautier entier. Un grand nombre de musiciens s'essayèrent à y mettre des mélodies.

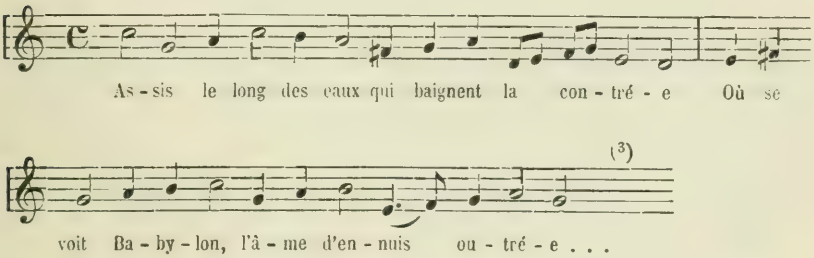
Tandis que la musique protestante s'enrichissait à cette époque des diverses compositions de psaumes par Claudin Le Jeune, un certain nombre de compositeurs catholiques mettaient en musique la translation de Desportes, soit à plusieurs parties soit pour une voix seule avec accompagnement de luth. Il est à remarquer que dans beaucoup de recueils d'airs avec la tablature on trouve, généralement vers la fin du volume, quelques psaumes de différents auteurs. Ces psaumes n'étaient naturellement pas écrits en vue du culte; ils étaient destinés à être chantés à la maison, pour l'édification privée des fidèles.

Le plus connu des compositeurs des psaumes de Desportes est Denis Caignet, ordinaire de la musique du roi, qui fit paraître cinquante psaumes à plusieurs parties en 1607 et les cent cinquante en 1624. M. Quittart a signalé un recueil publié en 1630 et dû à la plume de Signac, musicien ayant probablement appartenu à la maison du duc François II de

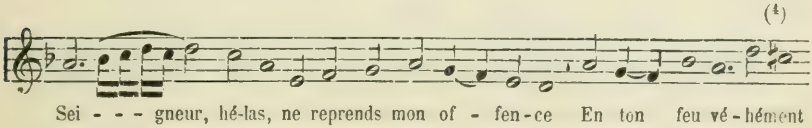
---

(1) V. O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, Paris, 1878. I, p. 669. s. — J. Bovet, *Histoire du psautier*, 1870.

Lorraine [1]. Les recueils d'airs avec tablature de luth indiquent les auteurs suivants : Savorny, Caignet, Bataille, Signac et Coffin. Leurs compositions ont toutes un air de famille. Du reste, la source commune est facile à établir; ils ont pris pour modèle le psautier huguenot. O. Douen a donné un exemple typique des emprunts faits par Caignet aux mélodies huguenotes [2]. Mais, malgré tout, on peut noter quelques traits personnels et un certain nombre de ces compositions n'est pas sans valeur. Quelle que soit la gravité du sujet, le caractère d'air de cour se fait quelquefois sentir. La déclamation y est aussi presque toujours soigneusement observée. Qu'on voie par exemple le début du psaume CXXXVI (d'après la vulgate), de Caignet :



ou celui du ps. XXXVI par Savorny :



Le commencement de la mélodie de Bataille pour le psaume XI a une grâce charmante :

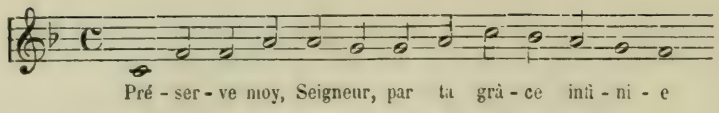
---

(1) Ce sont cinquante psaumes de Desportes, à 4 et 5 parties. Cf. *Sammelb. d. I. M. G.*, XI, p. 483—508.

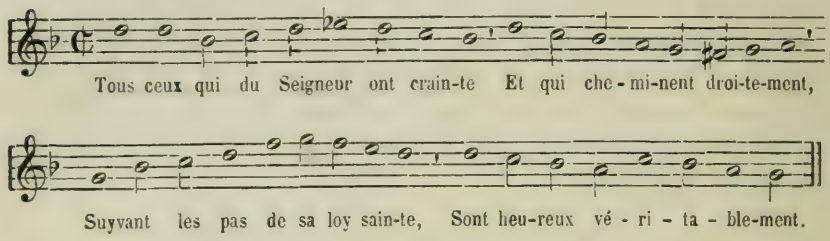
(2) *Ouvr. cité*, I. p. 671. — Caignet est le seul de ces auteurs que Douen connaisse.

(3) *Airs de cour*, 1615. — Dans l'édition de 1624 la mélodie commence par un sol, et les croches sur « la contrée » sont remplacées par des noires (ré fa).

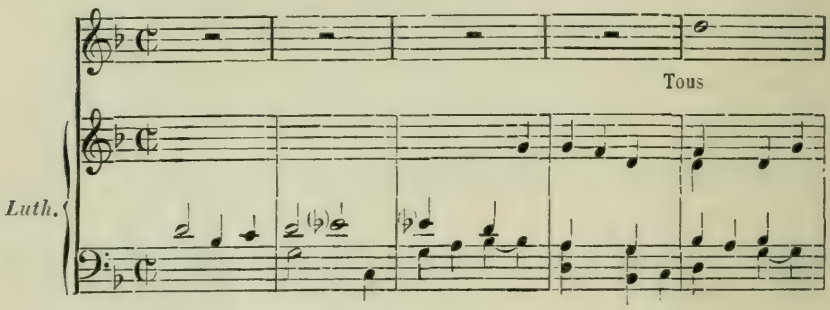
(4) *Ibid.*



D'autres airs rappellent beaucoup les mélodies du psautier huguenot. Ainsi celui-ci pour le ps. CXXVII, de Bataille, que l'on trouve dans divers recueils :



Il est intéressant aussi sous un autre rapport ; dans le IIIe livre de Gabriel Bataille f° 72, il débute par quelques mesures d'introduction pour luth seul : (1)



Ces chants ne demandent pas un organe très exercé ; tendant surtout à l'édification, ils sont écrits pour des amateurs ayant un certain sentiment musical et une bonne voix.

Il y aurait encore à mentionner une autre sorte de chants religieux ; ce sont les parodies (2) d'airs profanes auxquels on a

(1) Ce n'est pas un fait isolé. Quelques airs de cour ont aussi une courte introduction instrumentale.

(2) Nous rappelons qu'au XVIIe et au XVIIIe siècles le terme de parodie ne signifie pas nécessairement une imitation en ridicule, mais en général la substitution d'un texte de caractère différent au texte primitif.

appliqué des paroles de caractère dévot. Le procédé est ancien et a été constamment employé. Il a son importance en ce qu'il dénote la popularité de certains airs.

Un recueil de telle sorte est l'*Amphion sacré* publié à Lyon chez Louys Muguet, en 1615 (1). Il contient des airs à quatre et cinq voix, mais le superius peut facilement être chanté seul avec accompagnement instrumental. On y trouve des mélodies de: De la Tour, Bonnet, Cerveau, Guédron, Gastoldi. A l'air: «Soit que je sois près de ma belle, séjour d'amour. . .» on a mis les paroles: «Bénis Dieu, sainctement poussée, ô mon âme. . .». L'air de Guédron «Où luis-tu soleil de mon âme?» est devenu «O Jésus, l'époux de nos âmes» et ainsi de suite.

Un autre recueil du même genre, postérieur de quelques années, est la *Despouille d'Aegypte* que nous avons déjà mentionnée. Dans l'avant-propos l'auteur des paroles déplore l'impiété du siècle. «Nous sommes en une saison où les Poètes et les Musiciens ne donnent que les heures perdues à la dévotion; on n'estime plus les pensées si elles ne sentent un peu de blasphème et de l'impiété.» Le volume contient vingt-six Airs de Boesset, quatorze de Guédron, six de Moulinié, deux de Richard, un de Bataille, auxquels sont adaptées des paroles pieuses.

CHAPITRE III

Les Dialogues — La Musique vocale dans les Ballets de cour

«C'est aussi par des dialogues que la musique dramatique a insensiblement commencé parmi nous», dit le P. Le Menestrier (2). Le dialogue en effet contient un élément drama-

(1) V. le titre complet à la Bibliographie.
(2) *Des représentations en musique ancienne et moderne*, 1681, p. 192.

tique, qui peut être plus ou moins développé. Le dialogue musical est, comme chacun sait, un genre très ancien [1]. Après diverses évolutions il nous apparaît au commencement du XVIIe siècle sous trois types principaux: le dialogue entre deux chœurs, celui entre un chœur et un soliste, et enfin le dialogue entre deux solistes. Ce sont ces derniers types qui nous intéressent particulièrement. La France du XVIe siècle a connu les trois. Le P. Le Menestrier, dans le passage cité plus haut, continue: «Le dialogue de Charon et de l'âme d'un amant passionné, composé d'une basse et d'un dessus, l'une chantée par Charon et l'autre par l'âme de cet amant passionné, a été longtemps estimé.» C'est le fameux dialogue «Hola, Charon, nautonier infernal» qui se trouve dans les *Soupirs* d'Olivier de Magny, qui lui-même l'avait imité de l'italien [2]. Ce dialogue, dont le succès a été prodigieux, a lui-même donné naissance à d'autres imitations, entre autres le dialogue entre l'Amour et Charon mis en musique par Antoine Boesset et qu'on trouve au Ve livre de Bataille, et un dialogue entre Charon et l'âme d'une demoiselle, composé par Bonnet. Ce dernier est un spécimen intéressant du type du dialogue entre chœur et solo à la fin du XVIe siècle [3]. Le morceau est intitulé: *Sonnet en dialogue sur la mort d'une demoiselle où le dessus chante seul représentant la demoiselle et les parties respondent en représentant Charon.* La notice n'est pas tout à fait exacte ou claire, en ce sens que le dessus chante aussi avec les autres parties qui représentent Charon, mais pour le rôle de la demoiselle il chante seul. Voici le commencement de cette pièce intéressante:

---

(1) Sur la question voir entre autres un article de M. Th. Kroyer, *Dialog u. Echo in der alten Chormusik* dans *Jahrb. d. Musikbibl. Peters*, 1909.

(2) D'un strambotto de Marc Antonio Magno Santa Severina. V. Vianey, *Le pétrarquisme en France*, p. 212. — Morf, *Gesch. d. frz. Lit. im Zeitalter der Renaissance*, 1914, p. 201.

(3) Il se trouve dans les *Airs et villanelles mis à 4 et 5 parties* par Pierre Bonnet, Paris 1600.

Charon

Dé - - - es - - se, qui te fait descendre en ces bas lieux?

Dé - - - es - - se, qui te fait descendre en ces bas lieux?

Dé - - - es - - se, qui te fait descendre en ces bas lieux?

Dé - - - es - - se, qui te fait descendre en ces bas lieux?

Dessus seul (1)

Ce qui con - duit le mon - de en ta barque in - fer - na - - le.

Charon

Mais la mort des hu - mains ne peut t'es - tre fa - - ta - - - le

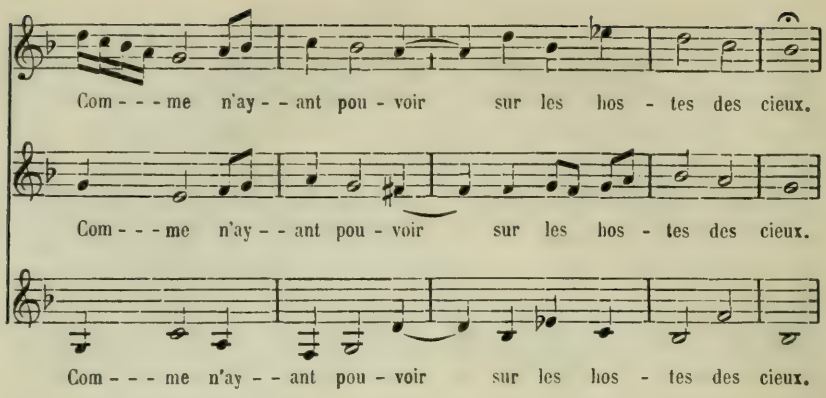
Mais la mort des hu - mains ne peut t'es - tre fa - - ta - - - le

Mais la mort des hu - mains ne peut t'es - tre fa - - ta - - - le

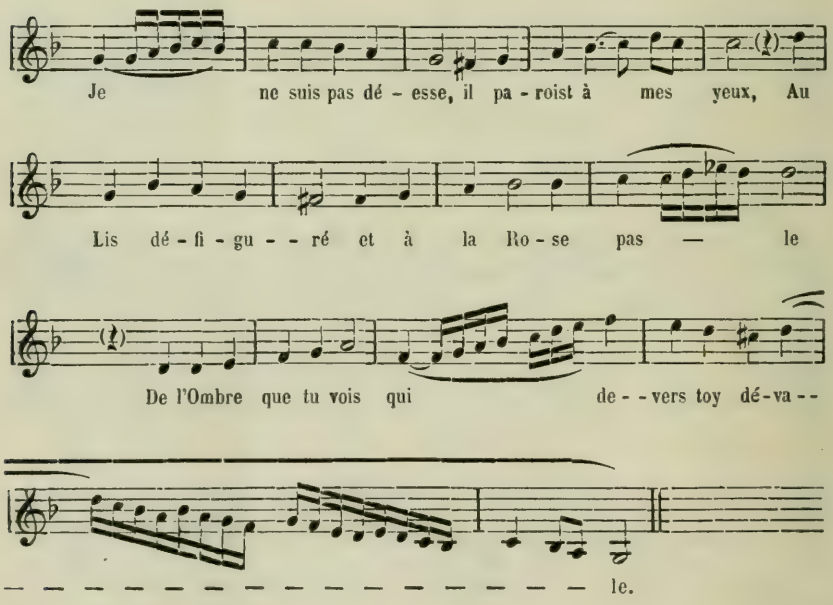
(*B. tacet.*)

---

(1) Le supérius est écrit en clef de sol ordinaire, la seconde voix en clef d'ut deuxième ligne, le troisième en clef d'ut troisième ligne.



La suite est malheureusement détériorée dans les parties de haute-contre et taille. Mais le dessus chante encore une phrase intéressante dans laquelle il explique qu'il n'est qu'une pauvre âme d'une personne mortelle :



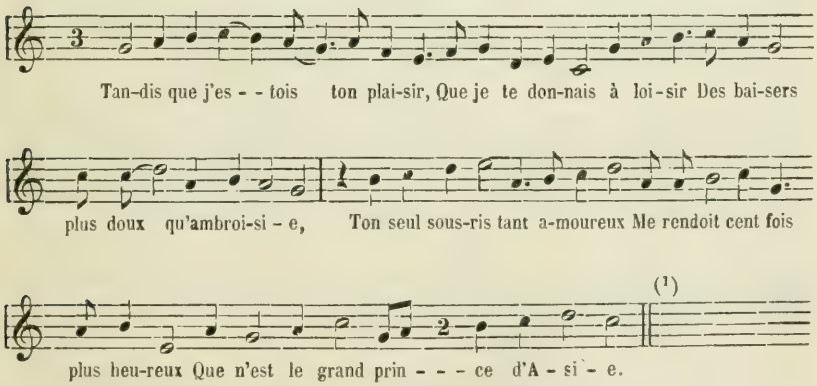
Cette phrase nous montre que la partie dévolue au soliste était assez importante. Elle contient en outre un joli exemple

de musique descriptive. Déjà au début de la pièce on remarquera la marche de la voix supérieure descendant par degrés sur les mots « descendre en ces bas lieux. » La longue vocalise sur le mot « dévale », aboutissant aux notes les plus graves du soprano, est encore plus significative.

Dans le même volume il y a encore un autre dialogue écrit à peu près dans le même style, le: *Dialogue entre le Poête et les Muses où le dessus pourra chanter l'air tout seul représentant le Poête et pour les Muses toutes les parties chanteront.*

Du reste, quelques-unes de ces compositions se trouvent, dans certains recueils, écrites pour deux voix soli avec accompagnement de luth, dans d'autres pour une voix alternant avec le quatuor vocal.

Les dialogues pour solistes ne sont pas tous de la même sorte. Quelques-uns ne diffèrent en rien du simple air de cour. Ce sont notamment ceux où chaque interlocuteur chante une strophe entière. Le même chanteur représentait alors les deux personnages. C'est le cas pour le dialogue suivant de Bataille (*Airs* 1615).

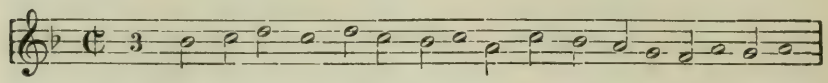


Le texte est, on le voit, une adaptation de l'ode bien connue d'Horace « Donec gratus eram » (l III, ode IXe). On

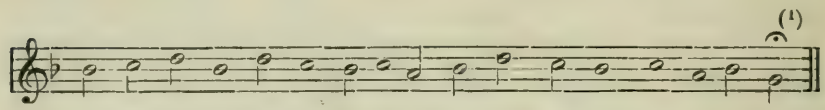
(1) Tout le morceau est écrit sans barres de mesure. En introduisant de-ci de-là une pause de respiration il est facile de l'écrire selon nos habitudes modernes.

trouve du reste la même ode, dans une autre version, mais traitée de la même manière déjà dans le recueil de Chardavoine (1576 F. 141 v°).

Quelquefois la strophe est partagée entre les deux personnages :

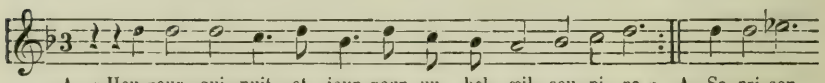


« Que fe-rez-vous, di-tes, Ma-da-me Per-dant un si fi-dèle a-mant? »

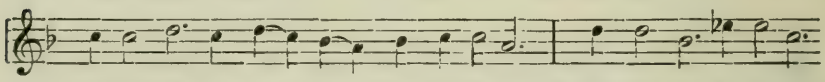


— « Ce que peut faire un corps sans â-me, sans yeux, sans poulx, sans mou-ve-ment. »

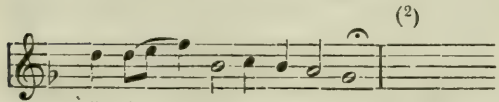
Dans certains dialogues la même phrase musicale sert aux deux interlocuteurs, quoiqu'ils expriment des sentiments opposés; ainsi dans le dialogue suivant de Guédron (pour plus de clarté nous désignerons les deux personnes par A et B):



A. « Heu-reux qui nuit et jour pour un bel œil sou-pi-re. » A. Sa pri-son
B. « Heu-reux qui de l'a-mour ne con-nait point l'em-pi-re. »



et ses fers sont mes plus chers dé-li-ces. » B. « Qui ché-rit sa pri-son



il ai - - - me les sup-pli-ces ».

L'exécution de pareils dialogues pouvait être confiée soit à deux personnes ayant la même sorte de voix, soit à un seul

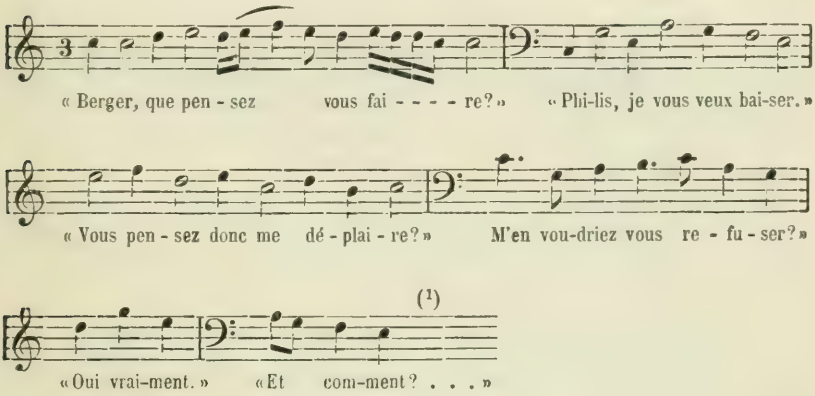
---

(1) *Nouveau recueil et élite...* Rouen 1581, et Chardavoine 1576... Les paroles sont de Desportes. Le même texte se trouve composé pour Soprano et Basse avec accompagnement de luth dans le IIIe recueil de Bataille, f. 67.

(2) *Huitiéme livre d'airs de différents autheurs.*

chanteur, auquel incombait alors le rôle de faire ressortir le caractère des deux personnages.

Pourtant le nombre de dialogues pour deux voix différentes, notamment pour soprano et basse, avec accompagnement de luth, est assez grand. Quelques-uns d'entre eux appartiennent au genre pastoral, tel le suivant, également composé par Guédron et dont nous n'indiquerons que le commencement



Cette pièce a, du reste, dû être composée originairement pour chœur alternant avec voix seule, car la dernière phrase du berger est répétée en refrain.

On remarque pourtant dans ces sortes de compositions une tendance à varier, à élargir la forme.

Un dialogue, pastoral comme le précédent et qui se trouve au IIIe livre de Bataille, nous en fournira un nouvel exemple. Ce morceau est curieux à plusieurs points de vue. Le texte est de Jean Passerat(2), mais il est imité de l'italien. Or, dans

---

(1) Bataille. IV, 66. — Le même dialogue se trouve dans le *3e livre d'airs de cour à 4 et 5 parties* par Guédron (1618), et il semble que la composition à plusieurs voix ait été la première. Le texte est une imitation d'une chanson plus ancienne de caractère populaire. On la trouve dans un manuscrit du commencement du XVIe siècle; elle a été mise en musique entre autres par Josquin (voir G. Gröber, *Zu den Liederbüchern von Cortona* dans *Zeitschr. f. roman. Philol.* XI. p. 381).

(2) V. *Les poésies françaises de Jean Passerat*, publ. par Prosper Blanchemin, Paris 1880. I, p. 141.

un volume intitulé *Musiche* et publié en 1611 par P. Benedetti on trouve l'original italien mis en musique par Marco da Gagliano [1]. Nous mettrons en regard les premières strophes des deux textes :

Benedetti, *Musiche*:	J. Passerat. — *Bataille*:
Ninfa: Bel pastor, dal cui bel guardo	
Spira foco ond'io tutta ardo,	« Patoureau, m'ayme-te bien ? »
M'ami tu com'io desio ? »	
Pastore: « Si, cor mio ! »	— « Je t'ayme, Dieu sçait combien. »
Ninfa: « Dimmi, quanto ? »	— « Comme quoy ? »
Pastore: « Tanto, tanto. »	— « Come toy, »
Ninfa: « Come ch'è ? »	Ma rebelle
Pastore: « Come tu è,	Patourelle. »
Pastorella,	
Tutta bella.	
Ninfa: « Questi vezzi e questo dire	« En rien ne m'a contenté
Non fan pago al mio desire:	Ce propos trop affetté,
Se tu m'ami, o mio bel foco,	Patoureau, sans mocquerie,
Dimmi ancor, ma for di gioco,	M'aymes-tu, dis, je t'en prie ?
Come ch'è ? »	Comme quoy ? »
Pastore: « Come tu è,	« Come toy,
Pastorella,	Ma rebelle
Tutta bella.	Patourelle ».

L'imitation, on le voit, s'étend même à la forme. Le mètre des vers est le même dans les deux versions. La structure de la strophe est semblable, en ce sens qu'elles se terminent toutes par un refrain identique de forme. Cependant elles sont différentes de dimensions. Dans la composition française la première strophe, le refrain mis à part, n'a que deux vers, la seconde quatre, la troisième en a huit. Cette dissimilitude des strophes amène forcément une diversité dans la structure musicale. Nous n'avons donc plus ici le système de mélodie strophique comme dans les dialogues étudiés plus haut, mais un type différent, plus développé. Un examen de

[1] Cette composition a été publiée en transcription moderne par Riemann dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 2. p. 33.

la musique confirmera ce que nous venons de dire. Nous allons donc faire suivre une partie au moins de la composition, ou de l'arrangement de Gabriel Bataille. Nous y joindrons le commencement du dialogue de Gagliano d'après la transcription de Riemann; pour faciliter la comparaison entre ces deux compositions nous introduirons également dans celle de Bataille les barres de mesure et réduirons la valeur des notes de moitié (1). Voici d'abord le dialogue français :

1re str.

« Pa - - - tou - reau, m'ay - - - me te bien? »

« Je t'ay - me, Dieu sçait com - - - - bien. » « Com - me quoy? »

« Com-me toy, ma re - bel-le pa - tou - - - rel- le. » « Com-me toy

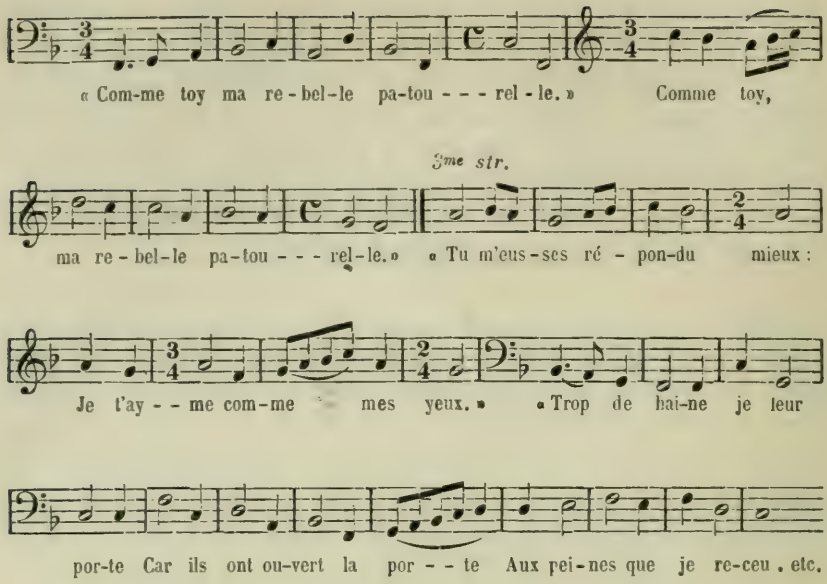
2me str.

ma re - bel - le pa - tou - - - rel - le. » « En rien ne m'a con - ten -

té, Ce pro - - pos trop af - - - fet - - - té. Pa-tou - - - reau, sans

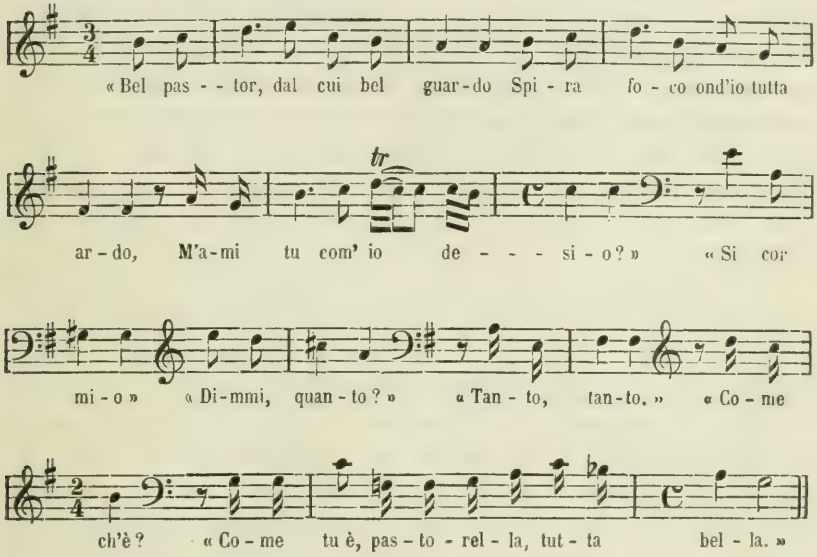
mocque - ri - e, M'aymes - tu, dis, je t'en pri - e, Com-me quoy? »

(1) Pour ne pas donner une trop grande étendue à l'exemple musical, nous laissons de côté l'accompagnement, nous bornant à la partie vocale.



Au point de vue de la structure musicale nous avons ici un type qui se rapproche de celui du madrigal ou des premières cantates italiennes. Marco da Gagliano a traité ce dialogue à peu près de la même façon. Il y a pourtant une différence sensible entre la composition française et l'italienne. Une chose frappe tout de suite, c'est la dernière phrase de la strophe, donnée au «dessus»: «comme toy, ma rebelle patourelle». Cette phrase qui répète les paroles du pasteur, n'a aucun sens dans la bouche de la bergère. Elle est évidemment prononcée par une troisième personne étrangère au dialogue, c'est-à-dire par un chœur répétant un refrain. Mais, en outre, si l'on considère le chant du pasteur, il semblera étrange qu'il se meuve dans une tessiture aussi grave. En le comparant avec l'accompagnement, on verra qu'il coïncide exactement avec les notes graves des accords du luth. Nous pouvons donc en conclure que cette partie aussi était originairement écrite pour chœur. On pourrait objecter que dans beaucoup d'œuvres postérieures, la basse vocale marche continuellement avec la basse instrumentale. En effet, dans un grand nombre d'airs de Basse de Lully (v. p. ex. l'air de Pan du prologue de *Cad-*

mus, ou les airs de Polyphème) et même d'auteurs du commencement du XVIIIe siècle, la partie vocale est doublée par la basse des instruments. Mais dans ces airs il y a pourtant une marche mélodique plus caractérisée que dans notre dialogue. Il est donc très probable que celui-ci appartient au type déjà indiqué plus haut du dialogue entre une voix seule et chœur ou ensemble vocal. Cela paraît encore plus probant lorsque l'on met en regard la composition de Gagliano dont voici la première strophe:



Ici le compositeur a nettement écrit en vue de deux solistes, plaçant chaque voix dans la tessiture qui lui convient parfaitement (1). Le musicien français par contre n'a pas encore su s'affranchir des habitudes chorales de la génération précédente et n'a pas eu le courage d'aborder franchement le style monodique.

Il y a pourtant encore une remarque à faire. Du moment que G. Bataille a publié ce dialogue sous la forme donnée

(1) Une autre différence, mais dont nous n'avons pas à nous occuper ici, réside dans le mode d'accompagnement (B. C. chez l'italien).

plus haut avec accompagnement de luth, il a certainement été chanté ainsi. Cela jette une lumière assez singulière sur l'esthétique musicale de nos ancêtres à cette époque de tâtonnements.

La petite scène entre Caron, l'Amour et les Ames heureuses composées par A. Boesset (1) dénote déjà un progrès sensible. Elle a été publiée par M. Quittard d'aprés le recueil de Bataille (2); nous pouvons donc nous dispenser de nous y arrêter plus longuement.

On pourrait supposer que les dialogues avaient leur place toute marquée dans les ballets mélodramatiques (3), qui prirent un si grand développement entre 1610 et 1620. Il n'en est rien pourtant; si les dialogues entre un récitant et le chœur sont assez nombreux, ceux entre deux personnages sont fort rares. Du reste ces dialogues ne présentent aucune particularité nouvelle; nous pouvons donc les négliger. Les chants à voix seule par contre sont, dans les ballets, parfois fort intéressants.

« La musique vocale des ballets de cour », dit M. Prunières (4), « comprend trois sortes de chant: les récits monodiques et polyphoniques qui servent à exposer et à commenter le sujet du spectacle — les chansons mesurées, à une ou plusieurs voix, qui accompagnent les danses — enfin, quelquefois aussi, des airs dont les paroles n'ont aucun rapport avec l'action et qui n'interviennent dans la représentation que de manière épisodique: couplets bachiques, chansons galantes ou sérénades.» Cette dernière catégorie ne diffère pas des airs que nous avons déjà étudiés, nous n'en reparlerons donc plus. Les récits monodiques par contre sont pour nous du plus haut intérêt. On y trouve une variété d'expression bien plus grande que dans les airs de cour. Dans les *ballets à entrée*, le récit a un caractère plutôt narratif; il sert à expliquer la scène; dans les *ballets mélodramatiques* par contre, il permet aux différents personnages d'exprimer eux-mêmes leurs sentiments,

---

(1) Bataille, V. f. 61. — A. Boesset, *Airs à 4 et 5 parties.*

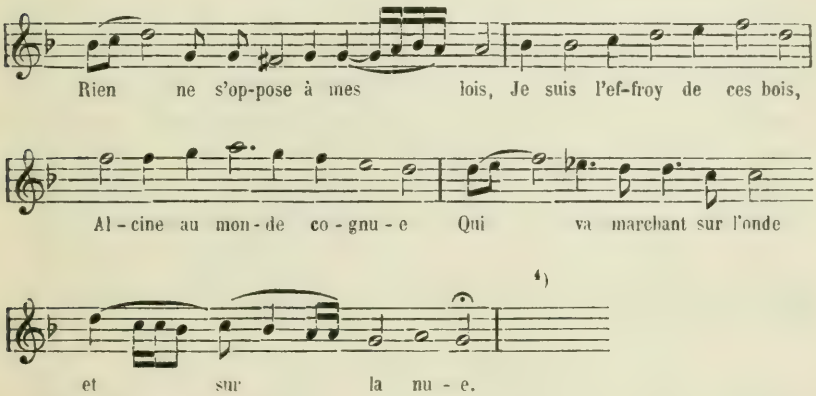
(2) *Bulletin de la S. I. M.*, Mai 1908.

(3) V. Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, 1914.

(4) *Ouvr. cité*, p. 231.

leurs pensées. Plusieurs de ces chants trahissent un effort d'expression dramatique encore rare à cette époque.

Ce sont les Récits composés par Guédron qui sont, en général, les plus pathétiques et les mieux déclamés. Qu'on voie par exemple l'air d'Armide dans le *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617) « O Dieux! quel est le sort... » M. Romain Rolland a pu dire avec raison qu'il annonce déjà le style énergique de Lully [1]. Dans le même ballet le dépit, l'étonnement et la colère d'Armide, qui voit des démons sous des formes grotesques, sont parfaitement exprimés dans l'air : « Quel subit changement » [2]. On remarquera aussi la déclamation juste et pleine de force des imprécations d'Alcine (« Noires fureurs... ») du ballet du duc de Vendosme [3]. Du reste déjà l'air d'entrée de la magicienne, qui s'avance avec un luth « suivie de douze nymphes qui sonnent de plusieurs instrumens », a une belle allure :



Chez Boesset les accents énergiques sont plus rares. Pourtant le récit d'Apollon archer, « qui vient tuer le serpent Python » ne manque pas d'une certaine grandeur :

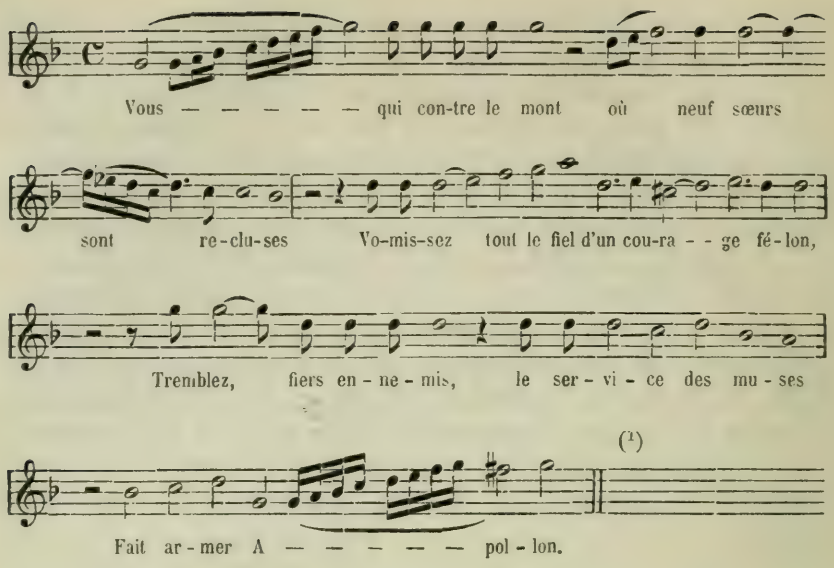
---

(1) *Encyclop. de la musique*, p. 1345, où cet air est publié.

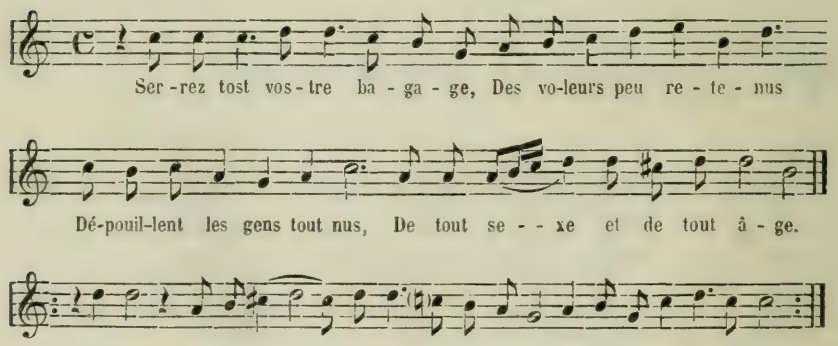
(2) V. Prunières, *Ouvr. cité*, p. 259.

(3) Représenté le 17 et 18 décembre 1610. Cf. J. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour*. 1868—77. — La musique reproduite par Prunières (p. 236) d'après Bataille, III. f. 34.

(4) Bataille, III, f. 34.



Dans certains ballets on rencontre déjà de ces récits vifs et alertes, à caractère légèrement comique, que Lully employera plus tard avec succès dans certains intermèdes. Ainsi le « Récit pour les donneurs de sérénades » (« Au voleur, au secours, accourez tous... ») d'un autre *Ballet du Roy*, ou le « Récit pour les filous » également de Boesset, du *Ballet de Monsieur* : (2)



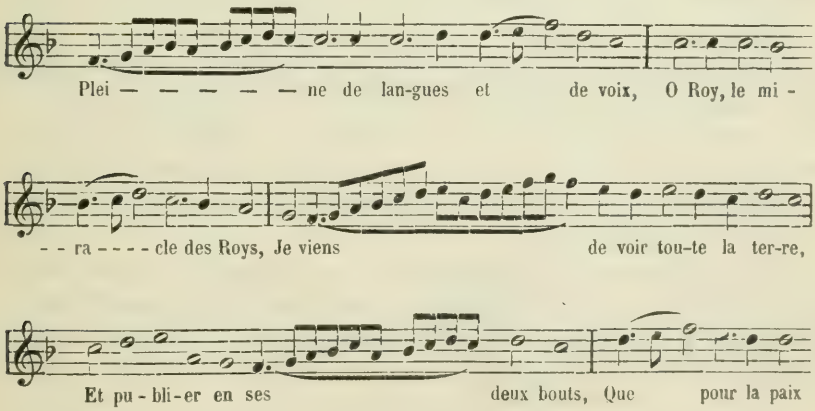
(1) *Ballet du Roi* (1621). *Airs de cour*, Ve livre 1623.

(2) *Airs de cour avec la tabl. du luth* par A. Boesset, 1626.

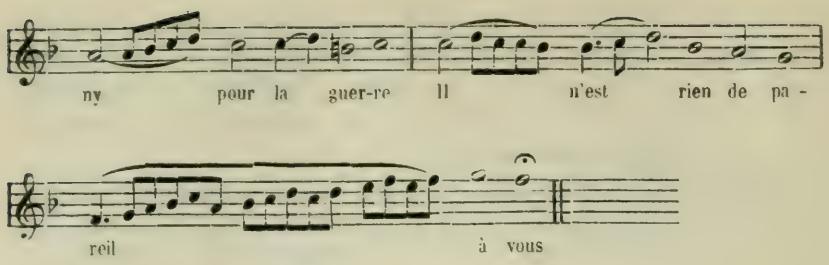
Le talent de Boesset se montre ici sous un jour nouveau. L'agitation, la hâte sont très bien exprimées par les notes brèves et un rythme peu équilibré. Le débit du morceau devait naturellement être assez vif. La répétition de la seconde partie se faisait probablement par le chœur.

Dans tous ces airs nous voyons des tentatives de dramatisation très intéressantes, mais qui restent à l'état d'essai. Le compositeur ne parvient pas à se dégager de la forme du couplet, il ne réussit pas à élargir le cadre.

Un certain nombre de ballets contient aussi des stances chantées à la louange du roi, de la reine ou d'un autre personnage important. Ce sont généralement des morceaux de caractère pompeux, dans lesquels le chanteur pouvait aussi faire valoir son art et sa virtuosité. Un exemple suffira. Le 31 janvier 1609, la reine, Marie de Médicis, fit, d'après le Journal de l'Estoile danser son « ballet magnifique dès longtemps pourpensé par elle »; il fut exécuté à l'Arsenal et chez la reine Marguerite. La reine incarnait la Beauté, la jeune Angélique Paulet une naïade. A la fin du ballet, la Renommée s'avança vers le roi et chanta les stances suivantes, écrites par Malherbe et mises en musique par Chevalier (1):



(1) La musique se trouve dans le IIe livre de Bataille. f. 8. Pour le texte voir *Oeuvres de Malherbe* éd. L. Lalanne, 1862. I, p. 146. Cf. aussi Prunières, *Ballet de cour*, p. 108.



Quelquefois une voix seule alterne avec le chœur. Ainsi, dans les stances composées par Malherbe pour les fêtes données en 1612 pour célébrer l'alliance entre la France et l'Espagne une des sibylles chante le solo, et le rechant (« A ce coup la France est guarie ») est repris après chaque strophe par le chœur (1). La musique est de Boesset.

Il nous reste à mentionner brièvement les airs et chansons à danser. On trouve dans les ballets bon nombre de petits airs pour une ou plusieurs voix destinés à accompagner la danse. Mais « la danse aux chansons » n'était pas réservée aux seuls ballets ; c'était, on le sait, un usage pratiqué même dans la bonne société. Mangeant, du reste, nous le dit dans la préface de son précieux recueil (1615) : « Il n'est point d'exercice plus agréable pour la jeunesse, ny qui soit plus usité en bonnes compagnies que la dance : voire en telle sorte que le plus souvent au deffaut des instrumens l'on dance aux chansons. » Et même encore au temps où la Grande Mademoiselle réunissait une société choisie au Luxembourg, l'abbé de Choisy écrivait : « Il y avait des violons ; mais ordinairement on les faisait taire pour danser aux chansons. C'est si joli de danser aux chansons » (2).

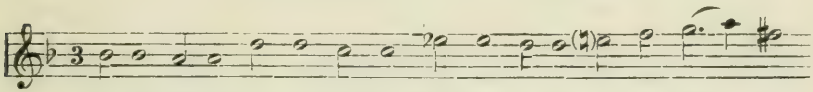
Ces chansons ne présentent, en général, rien de bien caractéristique au point de vue de l'art vocal. Beaucoup d'entre elles sont de caractère tout populaire, notamment les branles, dont le recueil de Mangeant nous donne pas mal d'exemples,

---

(1) On trouve la musique au IVe livre de Bataille, f. 29. Pour les paroles v. *Oeuvres de Malherbe*, I. 201. s.

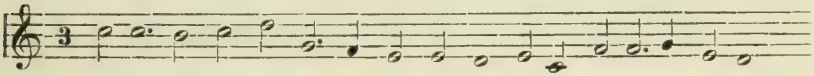
(2) *Mémoires*, cit. par Arvède Barine : *Louis XIV et la Grande Mademoiselle*, Paris 1905. p. 140.

très jolis du reste [1]. Certaines de ces chansons, pourtant, étaient évidemment destinées à être chantées comme un véritable air. Les recueils d'airs ne donnent que rarement une dénomination spéciale à ces chansons, cependant on y trouve des « courantes », des « sarabandes », des « voltes », des « passecailles ». La courante commençait à cette époque à devenir la danse à la mode [2]. Un recueil d'airs et de chansons, écrit vraisemblablement à Lille, entre les années 1620 et 1624 [3], nous a conservé plusieurs titres spéciaux par lesquels on désignait certaines courantes : la courante Seignor, la courante Silvie, la Royale, la Philis, la courante Bohémienne, etc. Cet album est précieux pour identifier ou spécifier certaines compositions des livres d'airs. Nous retrouvons ainsi la « Philis » dans le IVe livre de Bataille au f° 24. Elle débute ainsi :



Je sçais, Philis, qu'en ces bas lieux, Rien n'est é - gal à vos beaux yeux . .

L'air de la « Royalle » se rencontre dans le IIIe livre d'*Airs de cour* 1619.



Phi-lis, qui sans des-sein de me vou - loir plai-re, me bai-se sou-vent . . .

Le même recueil contient encore une chanson simplement intitulée « courante », puis une volte. Cette danse, très en vogue sous les Valois, était alors déjà démodée. Parmi les airs de Richard se trouve une sarabande ; dans le IVe livre de Bataille il y a une passecaille avec texte espagnol.

---

(1) Weckerlin en a publié quelques-uns dans son *Ancienne chanson populaire*, mais sans indiquer le caractère spécial de danse.

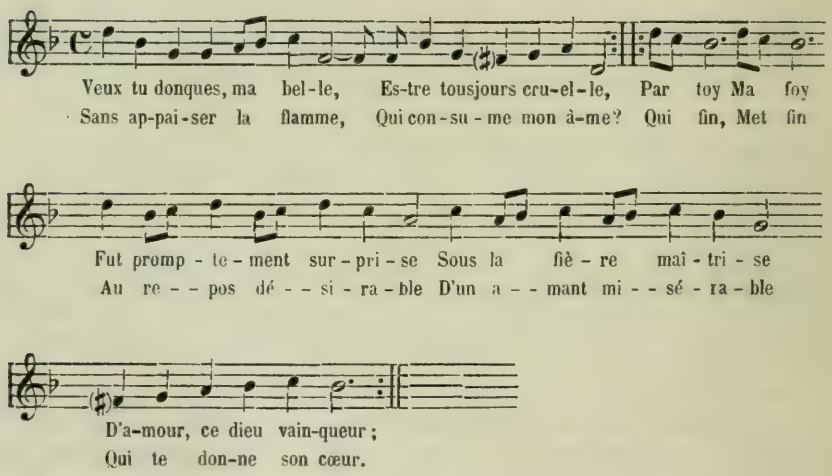
(2) « C'est la plus fréquente de toutes les danses pratiquées en France » dira Mersenne quelques années plus tard.

(3) Bibl. Nat. franç. nouv. acq. 10443. C'est probablement un album composé par un jeune homme pour une jeune fille de Lille à laquelle il faisait la cour. Malheureusement il ne contient que les paroles des chansons.

Mentionnons encore la bourrée. Comme tant d'autres, la bourrée fut primitivement une danse de paysans. Elle semble avoir été introduite dans d'autres cercles à peu près au commencement du XVIIe siècle. Mersenne ne la mentionne pas[1]. Un des couplets d'une chanson qui se trouve dans l'*Elite des airs de cour* 1608, cite la bourrée avec d'autres danses:

Le doux branle de la Reine
A chassé l'air d'Avignon,
La bourrée est souveraine
Entre maints bons compagnons.

Le recueil de Mangeant en contient une dont le texte se trouve aussi dans le manuscrit de Lille :



C'est surtout après 1640 que les recueils de chansons à danser deviennent nombreux. Du reste, bien des gens «pour les rendre plus tendres» et pouvoir y ajouter des agréments altéraient le mouvement et en faisaient des chants à mesure libre. Bacilly accordera qu'on peut corrompre la mesure «dans certaines gavottes anciennes qui veulent être exécutées avec

---

[1] V. aussi J. Ecorcheville, *Vingt suite d'orchestre du XVIIe siècle*, I.

plus de tendresse»[1] et il cite comme exemple un petit air qui se trouve dans le VIIe livre d'airs (1628), avec le refrain «Ha petite brunette, ha tu me fais mourir.»[2].

En somme, et je crois que les exemples qui ont été donnés jusqu'ici le prouvent suffisamment, dans tous ces airs, qu'il s'agisse d'airs sérieux, d'airs tendres, de chansons à danser ou autres une part importante était dévolue au chanteur. C'était à lui qu'incombait la tâche de faire valoir ces compositions quelquefois très-minces, c'est lui qui devait varier l'interprétation des différents couplets.

Dans un grand nombre de cas c'était le compositeur lui-même qui lançait sa chanson; il pouvait donc donner un exemple à suivre; mais il n'était pas possible à tout le monde d'aller entendre l'auteur. Du reste, les recueils se répandaient et à côté des livres imprimés circulaient des copies manuscrites. On peut admettre que le nombre de gens sachant convenablement chanter était assez grand. Un examen des mélodies au point de vue de la technique vocale pourra nous donner une idée du degré de science dans l'art du chant profane auquel atteignait la moyenne des chanteurs pendant le premier tiers du XVIIe siècle; ce sera le sujet du chapitre suivant.

CHAPITRE IV

La Technique du chant dans les Airs de cour et les Récits

Si les *Nuove musiche* de Caccini ont eu dès leur apparition le retentissement que l'on sait, elles l'ont dû en partie au talent de chanteur et à la virtuosité de leur auteur qui les a introduites lui-même dans le monde musical. Peri aussi chantait

---

(1) *Remarques curieuses*, p. 106. s.

(2) Ce petit air est un des premiers types des chansons qu'on a appelé «brunettes». — M. Masson dans son étude sur les «Brunettes» (*Sammelb. I. M. G.* 1911), n'a pas mentionné ce recueil de 1628.

fort bien; en outre, ces compositeurs avaient à leur disposition des cantatrices et des chanteurs excellents comme la célèbre Vittoria Archilei, la femme et les filles de Caccini, Melchior Palontrotti (1) et d'autres. Aussi les monodies des Florentins ont-elles bien le caractère de compositions écrites pour des artistes habiles et expérimentés.

La France du premier tiers du XVIIe siècle n'a pas eu de virtuoses aussi célèbres que Caccini ou Peri. Nous avons vu que les chanteurs français étaient réputés pour leur bonnes voix et la délicatesse de leur chant, que les compositeurs de mélodies, Guédron, Boesset et autres étaient eux-mêmes exécutants. Mais leurs compositions étaient-elles destinées à des artistes de profession ou plutôt à des amateurs? Un examen des mélodies au point de vue de la technique vocale nous renseignera là-dessus.

La petite dimension de la plupart des airs n'exigeait pas une force et une endurance très grandes. En moyenne ces mélodies ont une trentaine de mesures. On chantait deux ou trois couplets, rarement plus (2); la «complainte de Biblis», il est vrai, à vingt-quatre strophes (3).

La phrase musicale étant calquée sur le vers et la dernière note étant généralement longue, le chanteur a parfaitement le temps de reprendre son souffle; de plus, dans les vers plus longs, déca- et dodéca-syllabes, la césure, comme nous l'avons vu, est généralement marquée soit par une note longue, soit par une pause.

L'ambitus des mélodies est plutôt restreint; en général il ne dépasse guère l'octave ou la neuvième. Quelques mélodies montent jusqu'à la dixième (Bat. I, 2 II, 70) ou atteignent même l'onzième (Bat. V, 68, Boesset: « Que d'épines. . . »), d'autres, par contre, restent dans des limites singulièrement étroites: l'air «O monde inconstant» (4) se meut dans l'étendue d'une

---

(1) Cf. La notice jointe au 9e air des *Nuove musiche*.

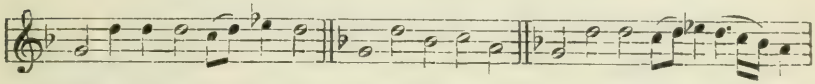
(2) Le Récit composé par Malherbe pour les fêtes de l'Alliance entre la France et l'Espagne (1612), et mis en musique par Boesset est assez long; mais dans le recueil de Bataille (l. IV. f. 29), où se trouve la musique, les strophes 5, 6, 7, 8 et 10 manquent.

(3) Bataille, II, fol. 39.

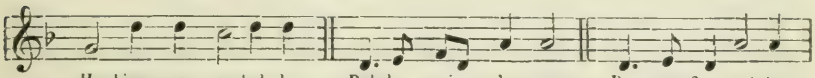
(4) V. plus haut.

quarte, « Cessés, mes pensers », et « Un jour Amarillis » [1] dans celle d'une sixte. L'influence des règles de composition vocale du XVIe siècle se fait encore souvent sentir.

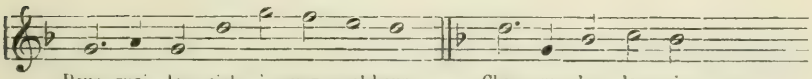
Les intervalles un peu grands sont en général évités; la mélodie marche plutôt par degrés conjoints ou par petits intervalles; les tierces et quartes sont souvent reliées par des petites notes d'agrément. Ou bien alors c'est le saut bien connu de la tonique à la quinte, figure presque stéréotype :



Lorsque Léandre a - moureux . . (Bataille, I, 43) — O que cet esprit . . (Bat. III, 30) — Princes-se, dont la gloi - re . . (Bat. IV. 1)

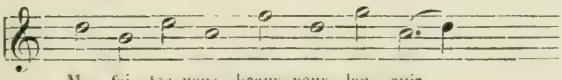


He bien, ma re-bel-le . . (*Airs* 1617) — Bel-le, qui m'a - vez . . (Bat. II, 70) — Dou-ces fleu-ret-tes (Bat. I, 58)



Pour-quoi le ciel à mon mal-heur . . (*Airs de cour*, 1597. Bat. I, 69.) — Chan - va - lon, les rois . . (Bat. V. 31. Air de Savorny)

Quelquefois une suite des mêmes intervalles est employée en séquence :

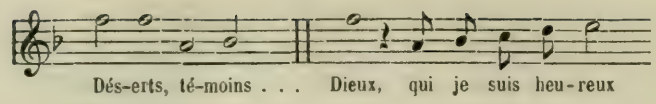


Me fai - tes vous, beaux yeux, lan - guir . . .
(Air de Sauvage. Bat. V, 37).

Dans les récits de caractère un peu pathétique le compositeur emploie parfois de plus grands intervalles pour rehausser l'expression :

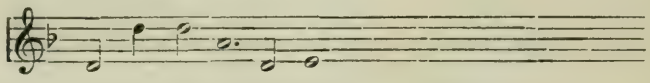
---

[1] V. plus haut.



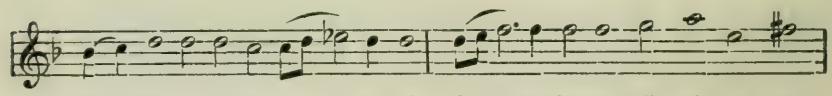
(Bat. III). (*Airs* 1623 f. 25).

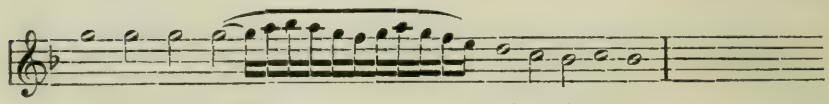
ou pour décrire musicalement :



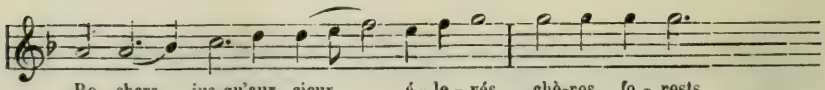
(Bat. V. 43)

Deux choses nous frappent dans certains airs, c'est d'abord leur tessiture assez haute, mais surtout le maintien de la voix sur des notes très élevées. Il n'est pas très rare que le chanteur doive rester pendant plusieurs mesures sur fa, sol, la et non pas en vocalisant simplement, mais en prononçant plusieurs syllabes. Voici par exemple le commencement d'un récit de Guédron (Bat. I, 2).



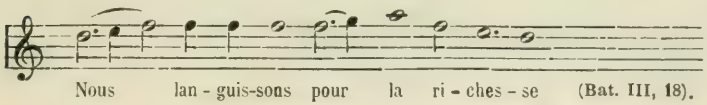


Que l'on compare également



(Bat. III, 53).

ou cet air de ballet, «pour les avares»:



et tout le Récit «Complices de ma servitude» du 4me livre de Bataille, f. 51.

Il faut admettre qu'on disposait à cette époque de chanteurs ayant non seulement des voix très élevées, mais aussi de la force et de l'éclat dans les notes hautes.

Ce que, quelques années plus tard, on appréciait particulièrement dans le chant français, c'était «la délicatesse et la mignardise», d'une part, la sobriété dans les «fredons» de l'autre. Nous ne possédons point de jugement sur le chant français datant du commencement du siècle. Mais les documents musicaux suffisent pour nous donner une idée exacte non seulement de la manière dont compositeurs et chanteurs usaient des ornements, mais aussi du degré d'habilité des chanteurs (1).

Les ornements peuvent être de deux sortes; ou bien ils servent à rehausser l'expression, ou bien ce ne sont que de simples fioritures, destinées à enjoliver le chant et à faire briller le chanteur. Les deux espèces d'ornements exigent une technique vocale bien développée. On sait qu'au XVIe siècle les diminutions et «passages» étaient très usités. La nouvelle école florentine s'élève contre les «lunghi giri di voce» (2). Mais ni Caccini, ni Peri, ni les autres compositeurs et chanteurs ne s'en sont privés complètement.

Les agréments ne sont pas tous notés. Bien souvent on laissait au chanteur le soin de les employer selon son jugement. Mersenne indique un certain nombre de signes par lesquels les auteurs et maîtres de chant marquaient la place des ports de voix, tremblements, accents et autres (3). Mais un grand nombre de ces mélismes et ornements se trouvent

---

(1) Nous aurons à revenir sur cette question dans la troisième partie de cet ouvrage.

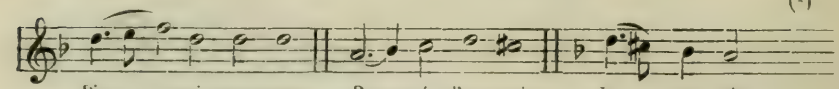
(2) Voir entre autres la préface des *Nuove musiche* de Caccini et celle de la *Dafne* de M. da Gagliano.

(3) *Harmonie universelle*, Livre sixième. Sixième proposition. — Voir plus loin à la IIIe partie.

pourtant notés très exactement dans les airs de cour et récits du commencement du XVIIe siècle.

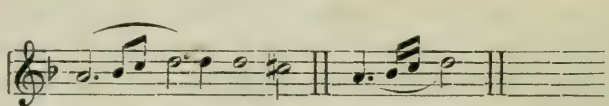
Le coulé est très fréquent:

(1)



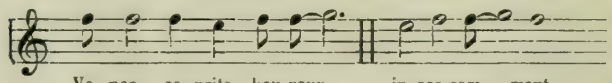
(Bat. II, 40). (36 f. 56) (Bat. III, f. 62)

ou bien entre de plus grands intervalles:



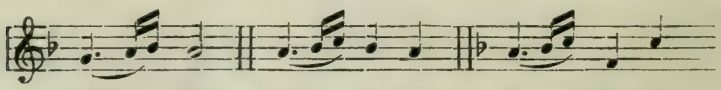
(Bat. III, 12) (ibid. f. 67)

Le port-de-voix est aussi souvent indiqué en toutes notes:



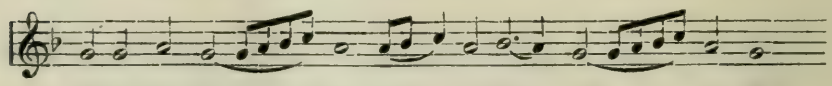
(Bat. V, 61). (ibid. f. 37).

Dans beaucoup d'airs on rencontre de petites fioritures rentrant dans la catégorie des «accents» ou «plaintes»,



(Airs de Cerveau, 1599). (Bat. III, 54).

des petits groupes de quatre ou cinq notes:

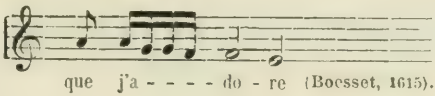


(Bat. II, 59).

---

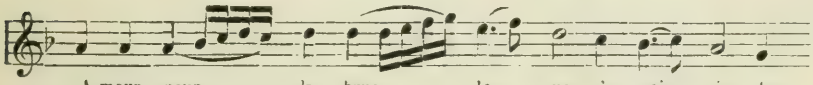
(1) Voir aussi plus haut l'air: «O monde inconstant».

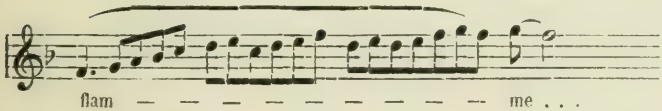
Il a déjà été question dans un chapitre précédent de la figure très fréquente de quatre notes, dont les deux du milieu sont égales, ce qui demande pour la note répétée une légère aspiration : p. ex.



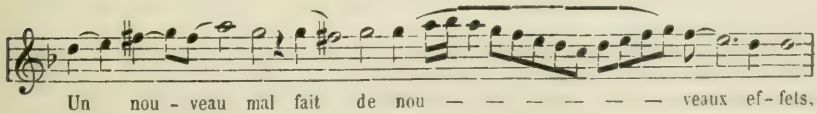
Enfin, on trouve dans les Récits des traits d'une étendue assez considérable ; p. ex. dans le récit de la Renommée du *Ballet de la Reyne* de 1609, dans le récit d'Apollon archer (1621) (1).

En voici encore un, tiré du récit qui se trouve dans le 4me livre de Bataille :

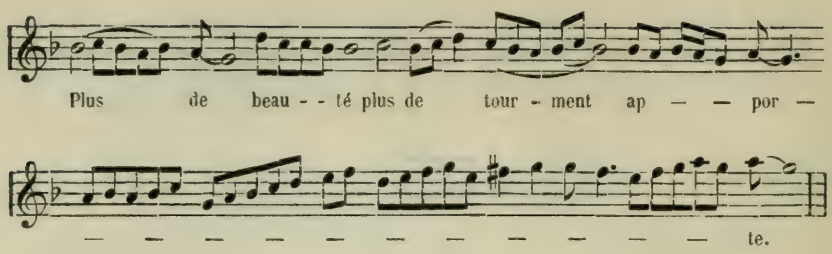




Mais l'exemple le plus riche nous est fourni par un air de Courville (Bat. V, 68), dans lequel se rencontrent tous les ornements possibles, appogiatures, ports-de-voix, coulés, groupes, longues vocalises. Nous donnons ici les deux derniers vers de la strophe, sixain de décasyllabes, avec leur musique :



(1) V. plus haut p. 66 et 67



Les exemples donnés ici démontrent suffisamment qu'un grand nombre des airs de cour et des récits étaient écrits pour des professionnels et que l'exécution de ces mélodies exigeait des chanteurs rompus à toutes les difficultés de l'art vocal. Du reste, ces traits et ces ornements n'étaient pas quelque chose de nouveau; nous en trouvons de semblables dans les «diminutions» de parties d'œuvres polyphoniques(1), dans la *Circé* de 1581, et l'on se souviendra du passage cité plus haut d'un dialogue de Bonnet. Enfin Thibaut de Courville appartenait à l'école de la fin du XVIe siècle(2).

Une innovation pourtant fut introduite dans le premier quart du XVIIe siècle, l'usage des «doubles». Primitivement on chantait tous les couplets de la même manière. Peu à peu on prit l'habitude de chanter le premier couplet comme il était écrit, et d'exécuter les suivants avec des fioritures et embellissements. Il semble que ce soit Bailly qui ait introduit cette coutume. Mersenne donne dans son *Harmonie universelle* (3) le chant simple d'un air de Boesset(4), avec, pour la seconde strophe, les «diminutions de M. Bailly.» Or, celui-ci était comme chanteur dans tout l'éclat de sa gloire aux environs de 1620. Mersenne ajoute «une autre façon de chanter» de Moulinié. Mais nous trouvons déjà dans un recueil d'Airs de

---

(1) Voir entre autres les exemples de diminutions donnés par M. Kuhn, *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts*, dans *Publ. der I. M. G. Beiheft* 7.

(2) Je ne peux pas me ranger à l'opinion de M. Prunières qui dit des compositeurs français de cette époque: «On trouve dans leurs récits des vocalises et des ornements apparentés à ceux des réformateurs florentins et dont les œuvres du XVIe siècle n'offrent aucun exemple.» *L'opéra ital. en France*, p. XXXIII.

(3) Livre cinquième.

(4) *Airs*, 1623.

cour avec la tablature de luth de Moulinié, publié en 1625, un dialogue avec deux couplets en diminutions [1]. Moulinié, qui à cette époque était un nouveau-venu à Paris, adopta évidemment une coutume déjà en vogue. Voici le début des trois couplets :

La Nuit.

1re strophe

(2)

D'où sort cet - te gran-de clar - té . . .

2me strophe

Ce n'est point la Lu — — — — ne qui luit . .

3me strophe

Lais-se moy re - - - gner à mon tour . . .

Il semble donc bien que cette mode, qui eut plus tard tant de vogue, ait commencé à se répandre vers la fin du premier quart du XVIIe siècle. Lecerf de la Viéville affirme positivement que c'est Bailly qui les introduisit. « Bailly avait mis les doubles à la mode, en brodant, en doublant les airs du vieux Guédron, de Boesset et de quelques autres » [3]. Mais Bailly lui-même agissait-il de sa propre impulsion ou subissait-il une influence étrangère ? N'avait-il pas peut-être pris pour modèle les chanteurs italiens, qui depuis plusieurs

---

(1) Dialogue de la Nuit et du Soleil du *Ballet du Monde renversé*, Paris, Conservat. Rés.

(2) En clef d'ut troisième ligne dans l'original.

(3) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles 1705, p. 200. — Dans l'édition de 1743 il y a par erreur « Bacilly ».

années pratiquaient l'air à variation strophique? Pour répondre à cette question il sera nécessaire d'examiner quels rapports il y a entre les airs de cour français et les monodies italiennes du commencement de XVIIe siècle.

CHAPITRE V

Influences étrangères

L'événement musical le plus important de la fin du XVIe siècle a été la création de l'opéra à Florence. Mais à côté de la musique dramatique, et en même temps qu'elle, se développe un genre plus modeste, la monodie lyrique. On peut en dater l'avènement de l'apparition des *Nuove musiche* de Caccini. Cette œuvre composée dans les dernières années du XVIe siècle et publiée en 1602 contient déjà les deux formes principales de la monodie, le madrigal et l'air. Un nombre considérable de compositeurs la cultiva, la développant et la modifiant peu à peu dans le courant du siècle.

L'étrange indifférence des musiciens français vis-à-vis de l'opéra italien a été signalée à différentes reprises. Récemment encore M. Prunières a montré tous les efforts faits pour introduire en France les œuvres dramatiques italiennes (1), tandis que nos compositeurs restaient dans une inertie qui excitait même l'indignation de certains de leurs contemporains (2). Les rapports entre la monodie italienne et les airs français n'ont jusqu'à présent fait l'objet d'aucune étude détaillée.

En France on n'ignorait pas les productions lyriques des Italiens. Caccini, sa femme et ses filles passèrent l'hiver de 1604 à 1605 à la cour d'Henri IV; il semble que Francesca Caccini ait prolongé son séjour après le départ de ses parents. Ils interprétèrent certainement tout le répertoire de l'époque. Mersenne parle à plusieurs reprises de Caccini et de sa

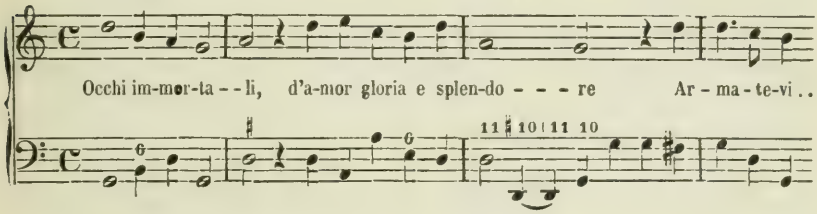
---

(1) H. Prunières, *L'opéra italien en France*. 1913.

(2) Mersenne, *Harm. univers.*, Livre sixième.

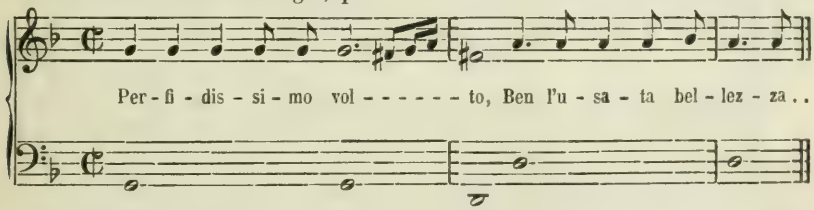
méthode de chant, il mentionne aussi Peri. Les chanteurs italiens ne semblent pourtant pas avoir exercé une influence très-grande sur la facture ni sur l'interprétation des mélodies françaises.

Une première différence se présente dès l'abord. Les airs français sont, jusqu'après 1640, tous (exceptés les recueils qui ne donnent que la mélodie) notés soit à une voix avec tablature de luth, soit à plusieurs voix. Les monodies italiennes par contre sont généralement gravées avec une basse continue, chiffrée ou non chiffrée. L'instrument d'accompagnement est presque toujours le chitarrone (théorbe) ou le clavicembalo. La basse a tout à fait un caractère instrumental. Voici p. ex. le commencement du 7me air des *Nuove musiche:*

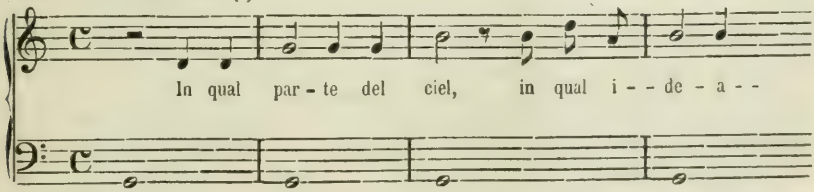


Souvent la basse est formée de notes longues, et elle reste parfois immobile pendant plusieurs mesures, ainsi:

Caccini. *Nuove Mus.* Madrigal, p. 8.



Peri. *Varie musiche.* (1)

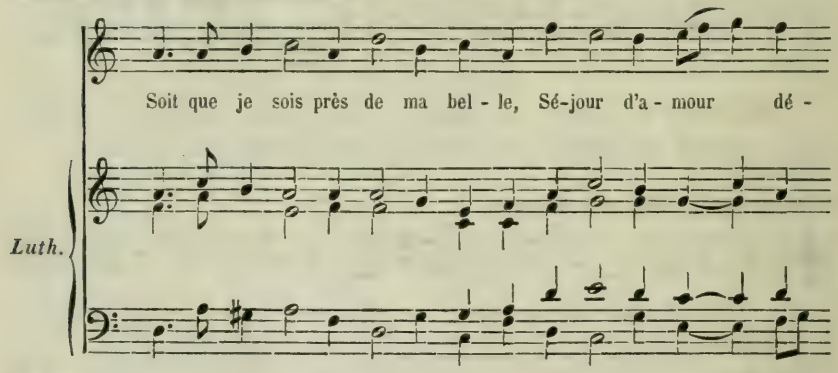


(1) Cité par Ambros, *Gesch. d. Mus.* IV, p. 343.

Ce procédé est naturellement en connexion étroite avec le chant récitatif des premières œuvres dramatiques.

Les parties du milieu sont abandonnées à l'accompagnateur qui peut, tout en se tenant aux chiffres indiqués, les développer plus ou moins, selon son habilité ou son jugement (1). Dans la préface aux *Varie musiche* de Peri, l'imprimeur, après avoir complaisamment signalé le soin qu'il a mis à indiquer les chiffres, se croit néanmoins obligé d'ajouter que pour bien exécuter ces airs il serait important de les entendre chanter et accompagner par l'auteur lui-même (2).

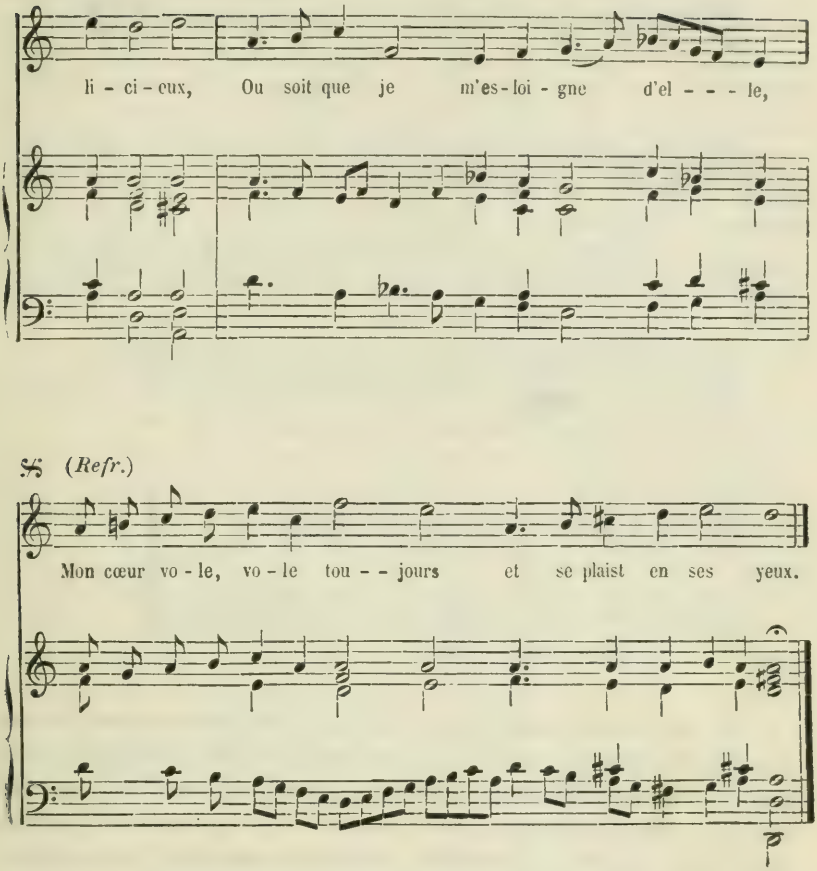
En France rien de semblable. La basse-continue ne sera introduite que plus tard. La tablature du luth indique exactement toutes les notes de l'accompagnement. Celui-ci est en général fourni, et la basse a une marche mélodique bien distincte, ces airs étant souvent des arrangements de pièces à quatre ou cinq voix. Un exemple, tiré du premier livre de Bataille (3), suffira. On y verra que la basse peut parfois devenir très mouvementée.



(1) Dans son *Compendio del Trattato dei generi e dei modi*, Rome 1635, Doni dit brièvement : « A queste melodie d'una voce si suole aggiungere l'accompagnamento della parte instrumentale comunemente nel Grave... lo quale si suol chiamare Basso Continuo : e consiste per lo più in note lunghe, che con la voce cantante rinchiude le parti di mezzo : li quali da alcune poche corde in poi, che si segnano co' numeri, come meno principali non facendo altro che il Ripieno (come lo dicono) si lasciano al arbitrio del sonatore. »

(2) « Sarrebe necessario sentirle sonare e cantare da lui medesimo per conoscere maggiormente la lor perfezione. » Cf. E. Schmitz, *Gesch. der weltlichen Solo-Kantate*, 1914, p. 36.

(3) Bat. I, f. 18. Accord de luth : la-ré-sol-si-mi-la... — On remarquera les successions de quintes et autres irrégularités fréquentes dans cette musique pour luth.



Les accompagnements se réduisant à quelques accords soutenus sont rares dans les airs de cour et récits français. On peut considérer les morceaux écrits de cette façon comme ayant été composés spécialement pour une voix avec accompagnement instrumental, tandis que la plupart des airs de cette époque sert à deux fins: chant monodique et chant à plusieurs parties. On trouve dans le Ve livre de Bataille un air de Guédron qui peut servir d'exemple; en voici la première partie:

Je ne puis m'en - tre - te - - - nir plus de
Mes biens sont à l'ad - ve - - - nir, Et mes

Luth.

ces vai - - - - - nes at - - - - ten - - - tes,
pei - nes sont pré - - - - sen - - - tes,

Luth.

Le rôle de la partie instrumentale se borne à donner un soutien harmonique à la voix, tandis que cette dernière récite plutôt qu'elle ne chante. Nous avons déjà constaté un procédé analogue dans le début d'un autre air de Guédron: « Quel espoir de guarir ». En voici un autre exemple, plus caractéristique, l'invocation d'Alcine, du *Ballet du duc de Vendosme (1610)*:

Alcine

Noi-res fureurs, ombres sans corps, L'effroi des vi-vants et des morts !.

Luth.

Cet air est également de Guédron, qui semble avoir été le seul, parmi les compositeurs français du commencement du siècle, qui ait étudié avec intérêt l'art florentin et en ait subi jusqu'à un certain point l'influence[1]. Sa déclamation, il est vrai, est un peu différente; ce ne sont pas les phrases longues et tranquilles comme le début du Madrigal de Caccini « Perfidissimo volto » ou celui de « Movete vi a pietà », ou encore le bel air de l'Euridice de Peri « Funeste piagge ». La déclamation de Guédron a quelque chose de plus bref, de plus haché.

Aucun compositeur français ne cherche non plus à imiter quelques-unes des audaces harmoniques qui nous frappent chez quelques monodistes florentins.[2]

C'est dans le Madrigal que les Italiens se sont montrés surtout novateurs.[3] Le madrigal, d'une forme plus libre que l'aria, n'est pas divisé en couplets. Le caractère des madrigaux monodiques florentins est celui d'un chant pathétique, basé sur la déclamation expressive, dans lequel le musicien se laisse aller, quelquefois presque jusqu'à l'exagération, à son émotion, et où le chanteur peut faire montre de toute sa science expressive et de sa virtuosité technique. Les Français n'ont rien qui soit en rapport avec le madrigal italien; tout au plus pourrait-on en rapprocher quelques Récits.

L'Aria, par contre, est basée en partie sur les mêmes principes que l'air de cour; elle est divisée en couplets répétant, quelquefois avec des modifications, la même mélodie; ses formes mélodiques sont plus arrêtées que celles du madrigal, elle se rattache davantage à la tradition. Mais entre l'aria italienne et l'air de cour français les divergences sont au moins aussi nombreuses, si non plus, que les ressemblances.

Prenons les dix « Arie » des *Nuove musiche* de Caccini, puisqu'enfin c'était le compositeur italien le mieux connu des

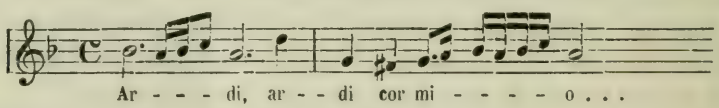
---

(1) M. Prunières a déjà fait une remarque analogue. Cf. *Ballet de cour*, p. 229.

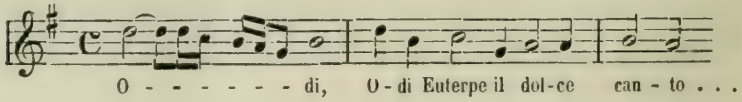
(2) Voir les exemples donnés par M. Leichtentritt dans le 4e vol. de l'*Histoire de la musique d'Ambros*, p. 795 et ss.

(3) Il ne s'agit ici, bien entendu, que du madrigal à une voix avec accompagnement instrumental. Les madrigaux à plusieurs parties vocales, dont les maîtres du XVIe siècle nous ont laissé de si beaux exemples, ont continué, pendant quelque temps encore, à subsister à côté du madrigal monodique.

Français. La première de ces compositions déjà doit être mise à part; chaque strophe est composée diversement et nous voyons, rien que par cet exemple, combien peu tranchée était la division entre air et madrigal. Dans les numéros 3, 4 et 10 la basse reste la même, mais la partie de chant est assez variée. Le troisième air «Arde il mio petto misero» est particulièrement curieux; les différentes strophes ne se distinguent pas seulement par de petites variantes, le compositeur introduit encore une courte phrase additionnelle dans la dernière strophe[1]. Le neuvième air «Belle rose purpurine» a une mélodie spéciale pour les strophes impaires et une autre pour les strophes paires. C'est un procédé qui a aussi été adopté par Denys Caignet pour la composition de certains psaumes de Desportes, et qu'on trouve également en principe dans quelques airs à quatre et cinq parties de Guédron, où la mélodie est donnée alternativement dans une strophe au soprano, dans l'autre au ténor. Restent donc cinq airs, très simples et courts, qui correspondent à peu près au type ordinaire de l'air de cour. Cependant dans le second l'auteur place une longue vocalise sur le mot *ardi*. En outre, les répétitions de paroles, très rares dans les mélodies françaises, se rencontrent dans les airs les moins développés. Ainsi Caccini isole parfois le premier mot de la strophe, il le met en évidence, pour le reprendre après dans l'ensemble de la phrase, par exemple au commencement du second air:



ou, d'une manière plus significative encore, au début du huitième:

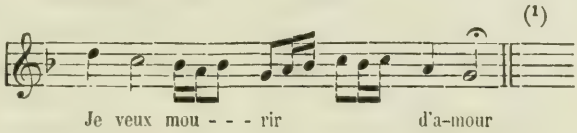


---

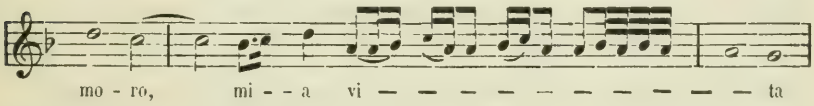
[1] M. H. Riemann a donné les trois strophes de cet air (d'après son système rythmique) dans son *Handbuch* II, 2, p. 20, ss.

ou bien alors ce sont les derniers mots de la strophe qui sont répétés; ainsi dans le même air après avoir dit deux fois les paroles «troppo dolce Amor mi sprona», il souligne encore les trois derniers mots avec un ornement expressif sur «Amor».

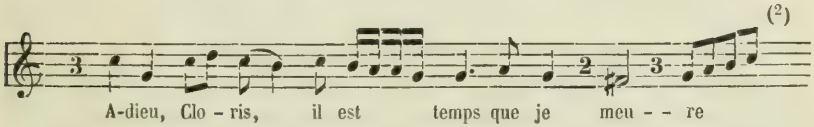
Les mélismes expressifs, nous l'avons vu, ne manquent pas dans les pièces françaises; mais ils sont plus rares et généralement moins longs que ceux des Italiens. Ainsi Guédron chantera:



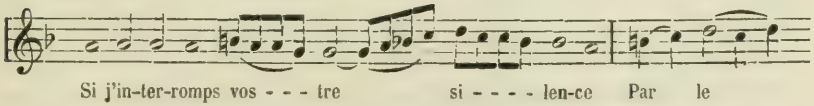
et Caccini, dans une de ses meilleures compositions, le madrigal «Dovrò dunque morire»:



Les Français mettent un peu indifféremment les fioritures et ornements sur des mots importants, des termes quelconques ou même des syllabes muettes; Boesset par exemple écrit:

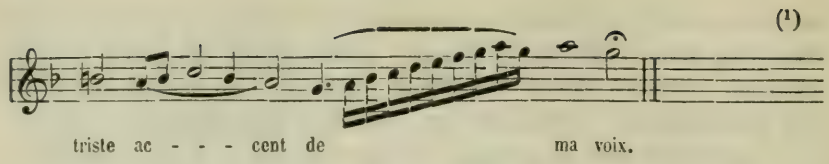


Guédron:



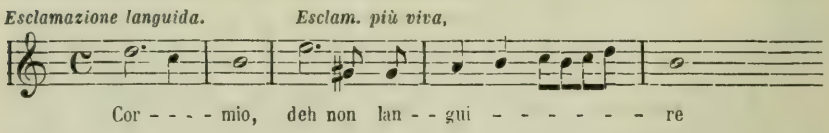
(1) Bataille I, f. 33.

(2) *Airs de cour de différents autheurs*, 1615, p. 13.



Caccini s'attache à orner les mots de valeur ou, au moins, les syllabes longues et accentuées.

En y regardant de plus près on reconnaît en quoi les ornements des Français, tels que nous les trouvons dans les airs de cour, diffèrent de ceux des Italiens. Caccini, dont le chant était basé en première ligne sur la déclamation expressive, n'entendait nullement se priver des vocalises et fioritures, mais il prétendait s'en servir comme moyen d'expression. Cela ressort clairement de certains passages de la préface des *Nuove Musiche* (2) et surtout des exemples qu'il y a ajoutés. Ainsi le commencement du madrigal «Cor mio, deh non languire» est noté par lui d'abord de la façon suivante:



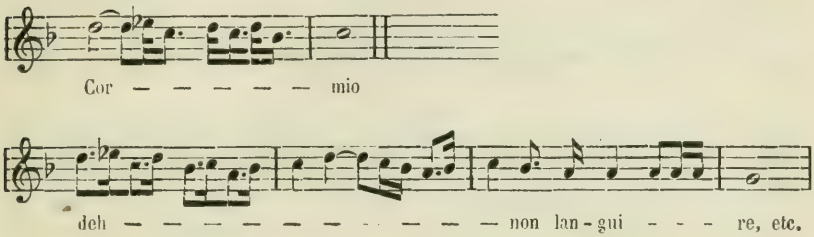
L'«esclamazione» est considérée par Caccini comme un des meilleurs moyens d'expression (3); elle peut être de deux sortes; l'*esclamazione languida* consiste à diminuer peu à peu le son sur la première note longue et à l'enfler de nouveau en glissant sur la noire, cette manière de chanter étant d'autant plus expressive que la descente se fait par degrés. L'autre sorte d'*esclamazione* est plus vive, puisqu'après la tenue de la note longue la voix descend par un bond de

(1) Bat. I, f. 3.

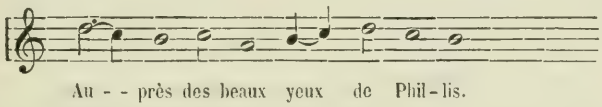
(2) Une traduction française de cette préface a été publiée par M. Gevaert dans l'*Annuaire du Conservat. de Bruxelles*, *1881* ; M. Goldschmidt a donné le texte italien avec une traduction allemande, pas toujours très heureuse, dans son ouvrage : *Die italienienische Gesangsmethode des XVII. Jahrh.*, Breslau 1890.

(3) «L'esclamazione è mezzo più principale per movere l'affetto.»

sixte (1). Mais un peu plus loin Caccini donne un autre exemple de composition des mêmes paroles, avec des passages et ornements plus développés; ainsi:

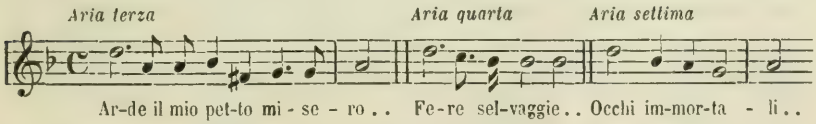


L'*esclamazione* de Caccini correspond en partie à ce que les Français appellent un peu plus tard « coulé » et « chute ».



Mais ces ornements sont assez rares dans les airs de cour. En outre nous ne pouvons savoir, faute de documents, si les chanteurs français faisaient le decrescendo et crescendo qui constituaient la partie essentielle de l'esclamazione.

Caccini commence volontiers ses airs par une note longue suivie de quelques notes sur un ou plusieurs degrés inférieurs, ce qui lui permet de placer l'esclamazione, par exemple.



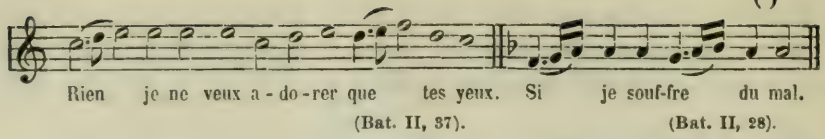
(v. aussi le commencement du 8me air plus haut p. 85).

Les Français eux aussi, débutent souvent par une note longue et ornée, mais ils semblent préférer la marche ascendante avec port-de-voix ou port-de-voix coulé:

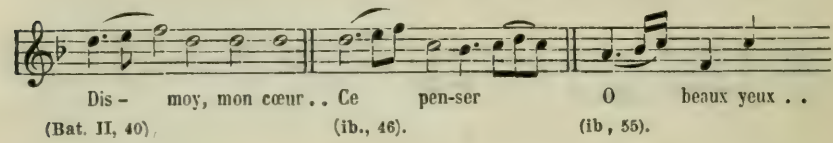
---

(1) Sur les « exclamazioni » v. aussi la IIIe partie.

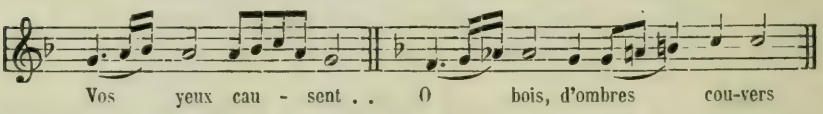
(1)

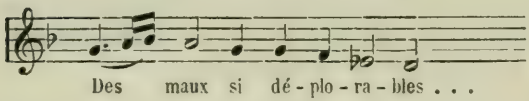


ou encore la forme de « l'accent » ou de la « plainte ».

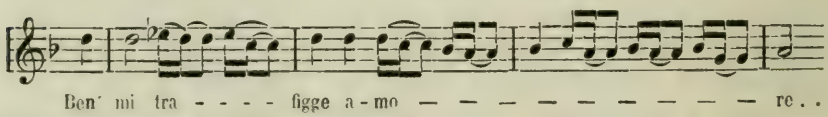


Du reste ces sortes d'ornements sont déjà en usage dans les airs à plusieurs voix de la fin du XVIe siècle. Voici p. ex. le début de quelques-uns des airs de Cerveau, qui parurent en 1599 :





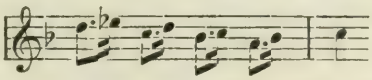
Une autre figure, très expressive, dans laquelle la première de deux notes est toujours plus courte que la seconde, formant une sorte d'appogiature, est fréquemment employée non seulement par Caccini mais encore par d'autres compositeurs italiens (2). P. ex. dans l'air « Amor, io parto » de Caccini :



(1) Voir aussi certains des exemples cités plus haut.

(2) V. diff. exemples dans H. Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik* I, 1907. *Anhg.* S. 5. — Cf. aussi dans le madrigal « Dovrò dunque morire », le second passage sur « o miseria inaudita ».

Les spasmes de la douleur sont exprimés ici avec force et justesse, surtout si le chanteur appuie légèrement sur la note brève. Cette sorte de vocalise manque complètement chez les Français, de même que la figure suivante, dont le rythme est contraire



(v. plus haut: deh, non languire).

Les gammes, les traits montants et descendants sont à peu près les mêmes chez les Français et les Italiens, quoique ceux de ces derniers soient en général plus longs, et que la gamme descendante rapide, que Caccini appelle la « cascata » soit plutôt rare chez les Français.

Quant au trille, nous aurons à nous en occuper en détail dans un chapitre ultérieur. Rappelons seulement ici que son exécution était différente chez les Français et chez les Florentins.

Le « trillo » de ces derniers consistait en la répétition très rapide de la même note, le gosier étant mis en mouvement par une très légère expiration. Le « tremblement » des Français était une battue sur deux notes soit montantes soit descendantes, et correspondait au « tremolo » des Florentins. Mersenne insiste sur la différence: « il faut remarquer que les dits tremblements ne se font pas sur une mesme chorde. . . car ils seraient vicieux, si ce n'est que l'on veuille contrefaire ou imiter le Trillo des Italiens, mais qu'il descendent ou remontent d'un demi-ton ou d'un ton » [1].

En somme, les ornements du chant français diffèrent assez sensiblement de ceux du chant italien, et spécialement du florentin, de la même époque.

Mais, si les compositeurs français restent en quelque sorte réfractaires à l'influence de l'art italien, s'ils hésitent à s'en approprier les procédés de composition ou la manière de chanter, il ne faudrait pas croire qu'ils aient agi surtout par ignorance de la musique des autres pays. Nous savons que les airs italiens étaient chantés en France non seulement par des virtuoses d'outremont, mais aussi par des artistes et des dilettantes français, et même que certaines mélodies italiennes

---

[1] *Harm. univ.*, L. IV.

circulaient avec un texte français. Marie de Médicis semble avoir essayé de propager de cette façon les chants de son pays. Dans une de ses lettres à Peiresc, Malherbe relate : « Il y a quelques jours que la Reine m'avoit commandé des vers sur l'air d'une chanson italienne; ce n'a pas été sans peine: tant il y a, que je les ai achevés à son contentement et que Le Bailly qui les a chantés devant elle a dit qu'ils étaient entièrement semblables aux italiens; aussi la Reine l'avoit envoyé les concerter avec moi » (1).

Il ressort de ce passage que les bons chanteurs connaissaient la musique et la langue italienne. Du reste, les compositeurs français ne dédaignaient par d'écrire eux-mêmes des airs sur des paroles provenant de poètes étrangers. Dans le recueil d'airs de Tessier de 1604 on trouve une villanelle italienne; le recueil de chansons édité par Ballard en 1606 en contient six. Gabriel Bataille donne, dans son premier livre, un air italien « Credi tu, per fuggire. . . » qui semble avoir été composé par un musicien français.

D'autres recueils contiennent des airs d'Antoine Boesset sur des paroles italiennes.

Mais ce n'est pas avec la seule Italie que la France eut à cette époque des rapports intellectuels et artistiques. Pendant toute la première moitié du XVIIe siècle les Français se sont vivement intéressés à la langue et à la littérature espagnole et quiconque voulait passer pour un « honnête homme » devait posséder l'espagnol aussi bien que l'italien (2). Montemayor, Lope de Vega, Castillijo, Gongora et d'autres auteurs sont non seulement lus, mais aussi mis à contribution par les poètes et les écrivains français (3). La musique espagnole semble également avoir été appréciée. Les recueils d'airs contiennent un assez grand nombre de chansons espagnoles, dont quelques-unes peuvent avoir été composées par des musiciens français, tandis que d'autres portent plutôt le cachet de chansons popu-

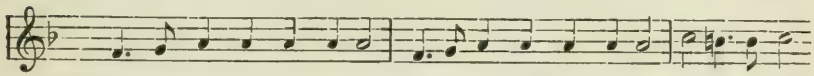
---

(1) Lettre du 11 février 1613.

(2) V. Morel-Fatio, *Ambrosiso de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris 1901.

(3) V. Lanson, *Etude sur les rapports de la littérature française et de la litt. espagnole au XVIIe siècle* dans *Rev. d'hist. litt.* 1896 et 1897.

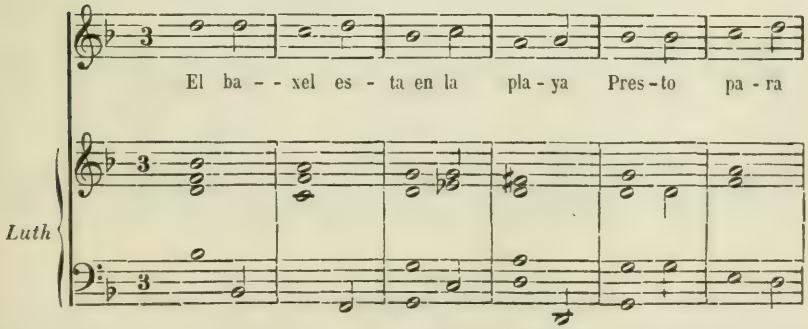
laires indigènes[1]. Ainsi, dans le second livre de Bataille on trouve au feuillet 60 une petite chanson satirique de Gongora « Aver mil damas hermosas » avec le refrain : « Bien puede ser — No puede ser », qui fut assez répandue et également parodiée en français. Ce recueil de 1609 contient à lui seul dix airs espagnols. La mélodie de l'un deux se retrouve dans le IIIe livre avec des paroles françaises :



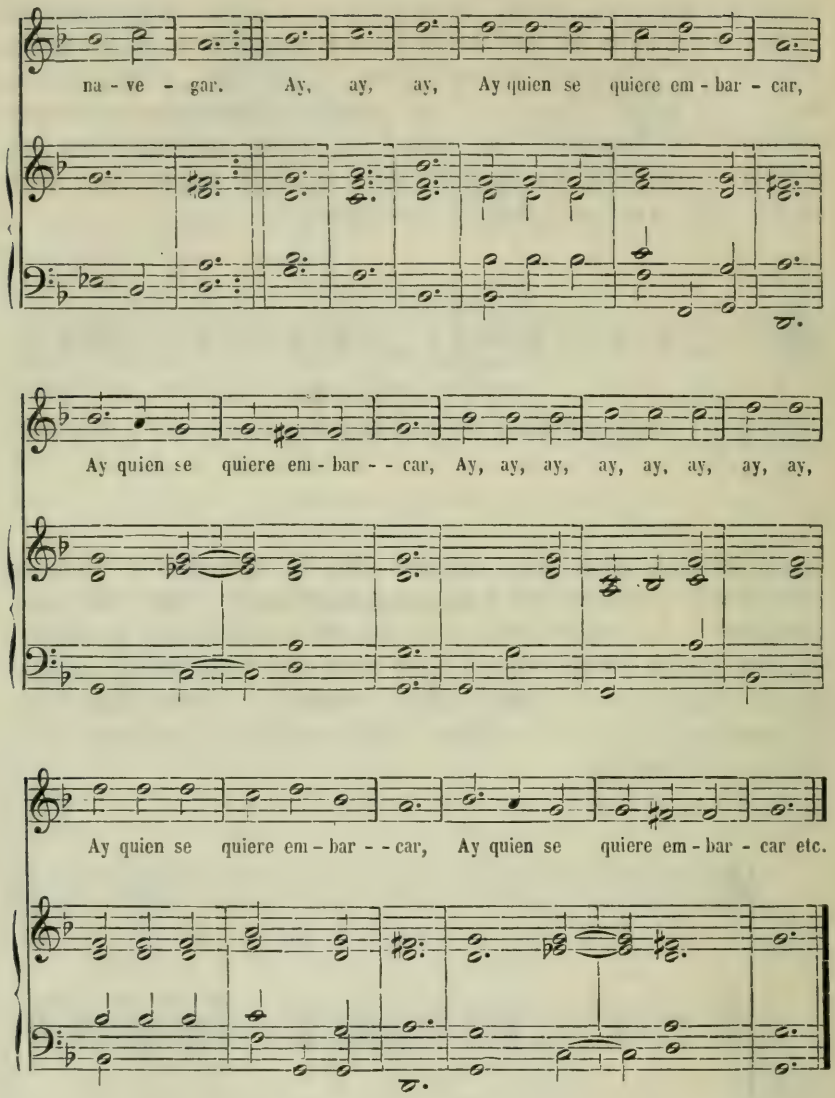
(L. II, 68) Pues que mes das a es-cor-ger For-tu-na de mi que-rer En-ten-de-ras .

(L. III, 15) Le pre-mier jour que je vei Celle en qui mon cœur ra - vi se trouve pris .

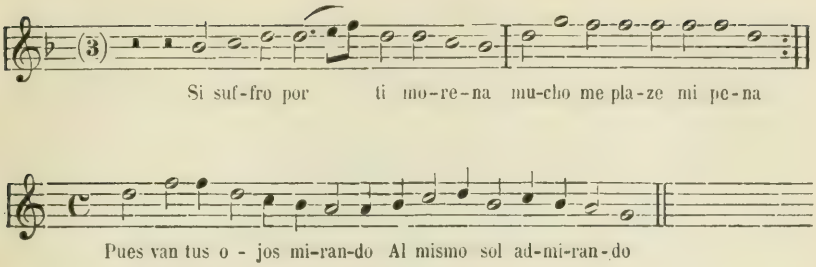
L'un des plus jolis de ces airs et une petite chanson amoureuse, d'allure tout à fait populaire avec refrain onomatopoétique : « Le bateau est sur la rive de la mer prêt à naviguer ; ah, qui désire s'embarquer ? Que ceux qui sont sous la dépendance d'Amour accourent..., etc. ». Mélodie et texte, dont voici la première strophe, semblent bien avoir été importés d'au delà des Pyrénées :



(1) Dans des recueils sans musique on trouve souvent des poésies avec la suscription : pavane espagnole.



Mais de même que les musiciens français composaient des airs sur des paroles italiennes, ils mettaient en musique des textes espagnols. Dans le Ve livre de Bataille on trouve une chanson intitulée : « Air espagnol de Bataille ». Nous y reconnaissons des rythmes déjà rencontrés dans les Airs de cour :



Le même recueil contient un récit de ballet, également sur texte espagnol, et intéressant parce qu'il a une petite introduction instrumentale. Il est intitulé « Passacalle La Folie », mais il a été composé par Le Bailly (1). Plus tard Moulinié écrira aussi un certain nombre d'airs sur des paroles espagnoles (2).

Les mélodies simples et faciles de ces airs leur assurèrent une certaine vogue ; au point de vue spécial de l'art du chant ils n'ont aucune importance.

En résumé, on peut dire que l'influence étrangère fut à peu près nulle à cette époque en ce qui concerne la musique vocale française. Tout en connaissant et appréciant jusqu'à un certain point les mélodies et chants d'outre-mont, les musiciens français restèrent confinés dans les bornes, un peu étroites, que leur avait tracées la tradition nationale. Ce n'est qu'à partir du second tiers du XVIIe siècle qu'un changement se produira et qu'on pourra parler d'un art italianisant.

---

(1) M. Prunières en a reproduit le commencement dans son *Hist. du Ballet de cour*, p. 239.

(2) V. 7e *livre d'airs de cour*, 1626.

DEUXIÈME PARTIE

LE COMPLET DÉVELOPPEMENT DU CHANT FRANÇAIS AU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

Évolution de l'Air de Cour
Développement de l'Art du Chant

Entre 1630 et 1640, une évolution se produit dans le chant français. Les maîtres de la première période de l'air de cour sont morts, Guédron en 1625, Mauduit en 1627, Gabriel Bataille en 1630. Le Bailly ne meurt qu'en 1637, mais depuis un assez grand nombre d'années il ne chante plus en public. Antoine Boesset jouit toujours de la faveur et de l'estime générale; mais il est assez significatif que de 1632 à 1642 il semble ne rien avoir publié (1). Dans la dédicace au roi du 9e livre d'airs à quatre et cinq parties (1642) il allègue son grand âge qui l'empêche de produire autant que précédemment (2).

---

(1) Dans « L'avis au lecteur », du 9e livre, Ballard dit que pendant dix ans Boesset avait refusé de rien faire imprimer et qu'il n'a cédé qu'aux instances des personnes de considération.

(2) « Mais, sire, mon aage qui s'advance me fait perdre peu à peu les chaleurs de la jeunesse et diminue la gayeté qui est nécessaire à l'embellissement des airs, en telle sorte que je ne puis les produire en si grand nombre que je faisais lorsque j'estois en la force et en la vigueur de mes premières années. » — Il

Mais quand on examine ce recueil, ainsi que celui qui parut l'année suivante avec tablature de luth [1], on est frappé de la différence de style que dénotent certains airs en comparaison de ceux des recueils précédents.

On peut donc admettre, avec quelque chance de vraisemblance, que le silence de Boesset était dû en partie à une certaine évolution de ses principes artistiques. On attribue généralement à Pierre de Nyert la réforme qui s'opéra, à ce moment, dans le chant français. Bon musicien, doué d'une belle voix, ce gentilhomme avait eu en 1633 l'occasion d'assister à Rome aux représentations d'opéras données par les Barberini et d'étudier le chant italien. A son retour en France il résolut « d'ajuster la méthode italienne avec la française » [2]. Il semble, en effet, qu'il ait exercé une influence considérable à ce point de vue. Pourtant il faut aussi considérer qu'auparavant déjà la connaissance de la musique italienne commençait à se répandre en France [3].

En outre, antérieurement à cette époque, un certain nombre de savants et de musiciens de différents pays correspondent entre eux sur les principes de la musique et différentes questions de technique. Mersenne entretient des rapports épistolaires suivis avec J.-B. Doni, dont il a peut-être déjà fait la connaissance en 1622, lorsque Doni accompagna à Paris le légat du pape, Ottavio Corsini, lui-même grand amateur de musique. Ils échangent des remarques sur le chant français et italien, sur le style d'opéra. Doni promet d'envoyer à Mersenne la fameuse « plainte d'Ariane », de Monteverdi [4]. Les remarques

---

demande ensuite que son fils lui succède dans sa charge, comme il a lui-même dans le temps succédé à Guédron. Quant à lui, il emploiera ce qui lui reste de vie « en des compositions plus sérieuses, pour servir aux dévotions de Vostre Majesté, pour chanter ses victoires. »

(1) Il est intitulé seizième livre. C'est donc une toute autre série. (Exemplaire Bibl. Sainte-Geneviève.)

(2) Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie.* Edit. Thoinan, 1865.

(3) V. H. Prunières, *L'opéra italien en France*, p. XLIII.

(4) Je vous envoyerai un exemple de l'Ariadne, qui n'est pas tout le drame (car il n'a pas été imprimé), mais sa principale partie, sçavoir ou la complainte ou la première scène, laquelle est véritablement très bien faicte et la meilleure pièce que nous ayons en ce genre. » (B. N., f. frs. n. acq. 2605, p. 571).

que, dans son *Harmonie universelle*, Mersenne fait sur Caccini, Peri, le *San-Alessio*, sont certainement, en partie, dues aux renseignements de Doni. Même l'idée que les Français seraient aussi aptes à introduire la musique dramatique que les Italiens, « si quelques-uns les y poussent, qui veuillent faire la dépense requise en un tel sujet » (1), semble lui avoir été suggérée par Doni; car celui ci lui écrit, dans la lettre précitée, à propos de cette question : « Tant s'en faut que vos musiciens soient obligés à ce style, que pour moi ils ont le chemin ouvert de le perfectionner beaucoup en le changeant. Il ne tient donc pas à cela que ceste sorte de musique ne se soit pratiqué jusqu'à cette heure en France, mais à d'autres causes et je m'asseure que si vos Princes voulaient faire la despense et que le temps le permest cela réussiroit assez heureusement ». D'autre part, un jugement comme le suivant : « Bien que tout ce que les Italiens font ne soit peut-estre pas à approuver, néanmoins il est certain qu'ils ont quelque chose d'excellent dans leurs récits, qu'ils animent bien plus puissamment que ne font nos chantres, qui les surpassent en mignardise, mais non en vigueur » (2), fait supposer que Mersenne a eu l'occasion d'entendre des chanteurs italiens et de juger par lui-même de la différence entre les deux écoles. Il est vrai que l'année précédente J.-J. Bouchard écrivait à Mersenne : « Que si vous en voulez sçavoir mon jugement, je vous dirai que, pour l'artifice, la science et la fermeté de chanter, pour la quantité de musiciens, principalement de chastrez, Rome surpasse autant Paris que Paris fait Vaugirard. Mais pour la délicatesse et *una certa leggiadria e dilettevole naturalezza* des airs, les François surpassent les Italiens de beaucoup » (3). On voit que Mersenne cherche à se renseigner partout.

De son côté, Doni compose deux traités de musique en langue française, dans lesquels il parle longuement du chant, de son enseignement, des ornements, de la prononciation, citant Caccini et Loreto Vittori, comme représentants de la

---

(1) *Harm. univ.*, « De l'art de bien chanter », p. 357,

(2) *Ibid.*

(3) Cité par M. Pirro dans son livre sur *Descartes et la musique*, p. 119. Sur Bouchard voir R. Rolland dans *Rev. d'hist. et de crit. mus.*, 1902.

bonne école de Florence. Ces traités sont restés manuscrits [1], mais ils ont évidemment dû circuler. Ils sont dédiés à l'évêque de Riez [2]; mais une seconde dédicace est intitulée : « A Messieurs les musiciens de France » et ce sont eux certainement les lecteurs que Doni a spécialement en vue. Pour tout de suite les gagner il leur adresse des compliments qui malgré leur exagération sont assez intéressants [3].

Si la manière de chanter des Français et des Italiens était déjà à cette époque fortement discutée, les règles de la composition des airs ne laissaient pas non plus les musiciens indifférents. Mersenne constate que les Italiens sont moins rigoristes que nos compositeurs « car ils se donnent beaucoup plus de liberté que les Français, tant dans la modulation et les intervalles des simples Récits que dans les Duos... » [4]. Mais déjà auparavant la question des genres et des modes passionne les savants et les musiciens [5]. En 1622, Titelouze, le savant organiste de Rouen, correspond avec Mersenne sur les trois genres, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Parlant de la composition des Airs, il aborde aussi la question des modes et de leur changement : « Quant au changement de mode, je croy qu'il faudroit plutôt changer de mouvement, haster aux paroles violentes et furieuses et tarder aux tristes et pesantes, car pour le changement de mode il est défendu par les lois musicales en mesme ouvrage et le chan-

---

(1) Ils sont conservés à la Bibl. Nat., fr. 19065.

(2) Petite ville dans l'arrondissement de Digne, siège d'un épiscopat dès le moyen-âge.

(3) Voici quelques passages de cette dédicace : «...Qui pourroit dignement loüer un Claudin Le Jeune, un Du Caurroy, un Guédron et tant d'autres qui ont enrichi le monde de tant de belles et excellentes compositions qui se voyent et entendent en France... Mais qui pourrait jamais comprendre de l'imagination la grande variété, douceur, gayté de vos beaux airs, sans les avoir ouys ? Où est-ce que l'on chante avec tant de mignardise et délicatesse et où entend-on tous les jours tant de nouvelles et agréables chansons, mesme en la bouche de ceux qui sans aucun artifice et estude font paroistre ensemble la beauté de leurs voix et la gentillesse de leurs esprits : jusqu'à tel point qu'il semble qu'en autres pays les musiciens se font seulement par art et exercice, mais qu'en France ils deviennent tels de nature.»

(4) *Harm. univ.*, De la composition, p. 267.

(5) V. Pirro, *Descartes et la musique*, p. 85 ss.

gement de mouvement est permis et a un grand effet par la variété qu'il y apporte » (1).

Quelques années plus tard, la question des modes était de nouveau agitée dans la querelle musicale entre le prêtre-musicien hollandais Ban et Antoine Boesset, à propos de la composition par les deux musiciens de l'air « Me veux-tu voir mourir... » (2). Ban avait composé sa mélodie d'après un système savamment combiné, Boesset s'était laissé aller à son inspiration; il réunit tous les suffrages, tandis que la composition de Ban était unanimement critiquée. Ban avait entre autres choses reproché à Boesset le choix du mode. Celui-ci répondit que Ban s'était mépris sur l'intention et la signification générale des paroles. Il ajoutait: « quand il me plaira j'exprimerai aussi bien toute sorte de passions en un mode qu'en l'autre; c'est une erreur de croire le contraire, les accidents, desquels on peut se servir avec adresse les rendant tous égaux » (3). Mersenne et un critique anonyme s'expriment de la même manière. Cette dispute entre Boesset et Ban est, du reste, intéressante à plusieurs égards (4), d'une part par les questions qui y ont été soulevées et discutées : questions de composition, d'accentuation, de déclamation, d'autre part par les personnes qui y ont été mêlées. Outre les deux principaux intéressés nous y voyons figurer Mersenne, Descartes, un critique anonyme qui se nomme « trésorier général », Villiers, médecin à Sens, Constantin Huygens, secrétaire du prince d'Orange, Anne-Marie de Schurmann, réputée pour sa science autant que pour ses connaissances en musique. C'est une nouvelle preuve de l'intérêt qu'on portait au chant et à la composition des airs français. Mais en outre, ces débats nous permettent aussi de mieux juger le point de vue esthétique auquel se plaçaient les musiciens et amateurs de musique de l'époque. Dans

---

(1) 2 mars 1622. — B. N., fr. n. acq. 6204

(2) Pour cet air v. plus loin, chap. III.

(3) B. N., fr. n. acq. 6205, f. 296. — V. aussi Pirro, *ouv. c.*, p. 116.

(4) Sur cette querelle v. la *Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, publ. par Jonckbloet et Land. Leyde 1882. — J. P. N. Land, *Joan Albert Ban en de Theorie der Tonkunst*, dans *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis*, III, 1891. — *De Briefwisseling van Constantin Huygens*, éd. J. A. Worp. La Haye 1911. — Enfin l'excellent ouvrage de M. Pirro : *Descartes et la musique*, 1907, p. 115 ss.

sa critique de la composition et des opinions de Ban, Mersenne écrit : « Il faut premièrement supposer que la musique et par conséquent les airs sont faicts particulièrement et principalement pour charmer l'esprit et l'oreille, et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmy les amertumes qui s'y rencontrent... Semblablement les airs ne se font pas pour exciter la colère et plusieurs autres passions, mais pour resjouïr l'esprit des auditeurs et quelquefois pour les porter à la dévotion... Je ne veux pas nier que certains airs bien faicts selon la lettre n'esmeuvent à la pitié, à la compassion, au regret et à d'autres passions, mais seulement que ce n'est pas là leur but principal, mais de resjouïr, ou même de remplir les sçavans auditeurs d'admiration... (1). De même Descartes déclarait que « la fin de la musique est de nous charmer, et d'éveiller en nous divers sentiments » (2).

Faut-il s'étonner ensuite si les musiciens français ne cherchent pas à exprimer des passions fortes, à écrire des scènes dramatiques, et Mersenne est-il bien en droit de leur reprocher, ainsi qu'il le fait ailleurs (3), leur timidité et leur inertie ? Du reste, ils auraient cherché à sortir de cette atmosphère de délicatesse et de tendresse, qu'ils en auraient été empêchés par leur entourage. La société pour laquelle ils travaillaient et de laquelle ils dépendaient en grande partie était la société précieuse, à peine en formation lors des débuts de l'air de cour, mais qui se développait maintenant de tous côtés. Dans cette société, certaines limites ne doivent pas être dépassées ; le tendre, le doux, le galant, le raffiné, voilà les mesures dans lesquelles la musique se tiendra. De même qu'on vante Mme de Sablé d'avoir « la plus nette mignardise dans ses lettres aussi bien que dans sa conversation », de même on appréciera surtout le musicien dont le talent est fait principalement de mignardise.

Mais en même temps que le goût précieux se satisfait par une musique tendre, un autre goût plus grossier, souvent trivial, se manifeste dans les chansons bachiques et certaines chansons

---

(1) 29 nov. 1640. V. *Corresp. de Huygens*, p. LXX et s.

(2) V. Pirro, *Ouvr. c.* p. 91.

(3) *Harm. univ.*, p. 357.

à danser. Il est curieux de voir combien de 1630 à 1650 le nombre des petits recueils de « chansons à boire et à danser » augmente. Au point de vue musical, elles sont toutes de beaucoup inférieures à celles que l'on trouve dans les recueils d'Airs du commencement du siècle ; cependant dans une étude sur le chant au XVIIe siècle elles ne sont pas négligeables et nous aurons à y revenir.

Vers 1640 l'étude du chant était beaucoup plus répandue en France que vingt ou vingt-cinq ans auparavant. Nous voyons notamment les femmes s'y adonner avec passion. Dans toutes les classes de la société, à commencer par la cour, on s'intéresse à la musique vocale. Louis XIII n'aimait pas seulement la musique, il composait et chantait lui-même. Il avait inventé lui-même les airs de ballet de *La Merlaison* (1635). Il aimait à s'entourer de musiciens ou de personnes sachant la musique. D'après Saint-Simon (1), de Nyert aurait dû sa charge de premier valet de la garde-robe principalement à son talent de chanteur. Moulinié et Cambefort étaient souvent appelés auprès du roi pour faire de la musique. Dans ses dernières années, lorsque la maladie lui interdisait le plaisir de la chasse, Louis XIII aimait à organiser de petits concerts de musique de chambre chez lui. Le duc de Mortemart, le maréchal de Schomberg, Le Pailleur, « fort sçavant en la musique ancienne et moderne », y faisaient leur partie avec le roi (2). Celui-ci n'admettait pas volontiers des dames « parce qu'elles ne savent pas se taire ». La maréchale de Temines, la même pour laquelle Louis de Rigaud composa des mélodies, trouva grâce devant lui ; il aimait aussi entendre chanter Mlle de La Fayette. Outre quelques airs profanes (3), Louis XIII avait aussi mis en musique quelques-unes des paraphrases des psaumes par Godeau ; il les fit encore chanter à son lit de mort (4).

La reine Anne d'Autriche était fort éprise de comédie et

---

(1) *Mémoires*, I, 175 et 367.

(2) V. Tallemant, *Historiettes*, II, 246. III, 56. IV, 205, 209.

(3) L'air « Tu crois, ô beau soleil » a été reproduit par Ath. Kircher dans sa *Musurgia* (1650) et par M. Weckerlin dans le *Catal. de la Bibl. du Conserv.*

(4) V. le récit de Dubois, l'un de ses valets de chambre, cité par Prunières, *L'année musicale*, 1912, p. 206.

de musique. Mazarin sut en profiter. Déjà du vivant du roi il s'occupait de réunir une troupe d'opéra italien pour divertir les souverains. Après la mort de Louis XIII, on dut, à cause du deuil, se contenter de musique, mais parmi les artistes appelés par Mazarin, figure la célèbre cantatrice Léonore Baroni, qui obtint tout de suite les faveurs de la reine (1).

Le cardinal de Richelieu était grand mélomane. Il avait à son service, entre autres bons musiciens, le chanteur et compositeur Jean de Cambefort. Il aimait à faire chanter chez lui des dames, entre autres la Sandrier, connue surtout sous le nom de Saint-Thomas. Elle avait étudié à Turin, chantait des airs italiens et d'après la méthode italienne, ce qui fut fort critiqué à Paris (2). Lorsque Mazarin arriva à Paris il voulut flatter le goût du vieux cardinal pour la musique et lui fit envoyer des airs, cantates, partitions des meilleurs compositeurs italiens (3).

A l'Hôtel de Rambouillet la musique ne semble pas avoir joué un grand rôle. Aucun musicien de marque n'est cité parmi les habitués. Il est vrai qu'Angélique Paulèt y était fort bien vue et qu'elle y chantait. On raconte que lors d'une représentation de la *Sophonisbe* de Mairet, Mlle Paulet chanta pendant les entr'actes, en s'accompagnant au théorbe (4). Elle disait peut-être aussi quelquefois des airs de son maître, Pierre Guédron. Voiture, qui vivait dans l'intimité de la marquise de Rambouillet parle une fois d'un air de Guédron « Que n'êtes-vous lassées ». Mais lorsqu'il raconte qu'en promenade on chanta, il ne cite que des vaudevilles et refrains alors à la mode, les *Curés de Mole*, les *Pons-Breton*, les *Bonsoirs*, les *Petits-doits*, etc.

Mais le salon de Mme de Rambouillet trouva bientôt des imitateurs, de tous côtés s'ouvrent les ruelles et dans beaucoup d'entre elles on fait de la musique. Le *Dictionnaire des Pré-*

---

(1) V. Prunières, *L'opéra italien*, p. 47—53.

(2) Tallemant, II, 220. V, 98. Un récit contemporain vante sa voix forte et belle et relate qu'elle chante un récit de plus de 80 vers sans rien perdre de sa première justesse ni de sa première douceur. (V. A. Dufour, *La reine de Suède à Essones en 1656*, Paris, 1900.

(3) Prunières, p. 46.

(4) Livet, *Précieux et précieuses*. Paris 1896, p. 24.

cieuses (1), la *Galerie des portraits de Mlle de Montpensier*, les *Historiettes*, de Tallemant des Réaux, nous donnent les noms de plusieurs des belles dames et des beaux messieurs qui cultivent le chant. Mlle Bourlon (Béroé), qui demeure chez sa tante, très mélomane elle-même, fait de la musique avec M. d'Aubigny (Dioclès), « car il chante bien et a toujours après luy deux ou trois musiciens ». Mlle d'Hautefeuille (Aristénie) et M. Bernard (Bitrane) sont également rapprochés par la musique : « elle joue aussi le théorbe, et Bitrane, son amant, chante fort agréablement et sçait assez bien jouer de la mandolle ». Somaize ne parle pas du chant de Mme de la Calprenède (Calpurnie), par contre dans la *Galerie des Portraits*, où elle est appelée Isabelle, nous lisons : « vous savez qu'Isabelle a la voix merveilleuse et nous pouvons dire avec certitude qu'il y a peu de femmes qui aient une si belle méthode. Elle ne grimace point en chantant et prononce si bien toutes les paroles de ses airs, qu'on les entend aussi facilement que lorsqu'elle ne fait que parler » (2).

Mme Paget (Polénie), qui a une des principales ruelles, est aussi fort louée : « il n'y a pas une meilleure grâce que la sienne pour la danse, ni une plus grande facilité pour apprendre un air et le chanter juste, de méthode et avec agrément » (3). La comtesse d'Esche chante et s'accompagne au clavecin ; Perrin, qui a fait son portrait, vante « son habileté dans la musique, tant pour la composition que pour l'exécution ; elle sait cet art jusqu'à faire des airs et des doubles au pair des Boesset et des Lambert... » (4). Mme de Fiesque (Félicie) fait chanter Lambert chez elle. Mme de Saintot reçoit Boesset, Lambert et d'autres artistes ; elle a deux filles qui chantent et qui semblent

---

(1) D'après Somaize les armoiries des précieuses témoignent déjà de leur amour pour la musique : « Les deux sirennes découvrent deux choses : l'une l'inclination qu'elles ont pour la musique, qui fait un des plus agréables divertissemens de la vie. » (*Dictionnaire des Précieuses*. Ed. Livet, I, p. 28.)

(2) *La galerie des portraits de Mademoiselle de Montpensier*, nouv. édit., par Ed. de Barthélemy, Paris 1860, p. 247.

(3) *Ibid.* p. 212. D'après l'auteur elle a fait les délices de l'Hôtel de Soissons, résidence d'Olympe Mancini.

(4) *Ibid.* p. 107.

avoir eu de bonnes voix [1]. On pourrait en citer d'autres encore : Mme de Comminges, Mlle de La Noue, Mme de la Suze et surtout Mme de Sévigné, qui, dans ses lettres, montre un goût très vif et très fin pour la musique ; elle-même chantait : « Le Camus, écrit-elle, m'a prise en amitié ; il dit que je chante bien ses airs ; il en a fait de divins ». Elle insiste également pour que M. de Grignan ne néglige pas le chant : « Le Camus estime fort votre voix et votre science. J'ai regret à ces sortes de petits agréments que nous négligeons ; pourquoi les perdre ? » [2].

Même en province les Précieuses cultivent les arts : à Lyon Suzanne Seignoret « chante, danse, joue du luth et dessine en perfection » [3].

Parmi tout ce monde, Mlle de Scudéry mérite une mention à part, non parce qu'elle jouait du luth et chantait, mais pour la place importante qu'elle donne à la musique dans ses romans. On connaît le portrait qu'elle a tracé de Mlle Paulet dans le *Grand Cyrus*. Dans le même roman on discute sur les mérites respectifs de la musique lydienne et de la musique phrygienne (entendez la musique française et italienne) [4]. Dans la *Clélie* [5] il est souvent question de chant. « Nérinte a la voix douce et fort belle, elle chante mesme fort agréablement, quoyqu'elle ne s'en soucie pas » (L. III, p. 1076). Sur la princesse Clarinte nous lisons : « outre ces qualités elle a encore la voix douce, juste et charmante, et ce qu'il y a de plus louable c'est que, quoyqu'elle chante d'une manière passionnée et qu'on peut effectivement dire qu'elle chante fort bien, elle chante pourtant

---

(1) Dans une épître au poète d'Alibray, frère de Mme de Saintot, Le Pailleur, parlant des filles de cette dame, écrit :

Et Dieu sait, combien de louanges
Nous donnerons à ces deux anges,
Surtout quand, pour nous réjouir,
Il nous sera permis d'ouïr
Le son de leurs voix ravissantes.

Tallemant, *Hist. III*, p. 67.

(2) Lettre du 2 juin 1672.

(3) V. F. Baldensperger, *Etudes d'hist. littéraires*, IIe série, p. 31.

(4) *Artaméne ou le Grand Cyrus*, Paris, 1649—53. T. V, p. 17.

(5) *La Clélie, histoire romaine*. Paris, 1656—60.

en personne de condition, c'est-à-dire sans y mettre son honneur, sans s'en faire prier et sans façon, et elle fait cela si galamment qu'elle en devient encore plus aimable (L. III, p. 1325). Amilcar, invité à dire des vers, préfère les chanter : « Et en effet Amilcar, interrompant son récit, se mit à chanter les deux couplets après que la compagnie eust ry de cette folie et lui eust témoigné qu'elle la trouvait fort à propos ».

On remarquera la petite restriction qui suit toujours la louange. Nérinte, Clarinte chantent bien, mais en personnes de condition, qui ne s'en soucient pas. Amilcar fait rire la société par sa proposition. C'est qu'il ne faut pas oublier que ces romans sont des romans d'éducation (1). L'auteur veut bien faire remarquer que, si une personne de qualité doit savoir la musique, elle ne doit considérer son talent que comme quelque chose de secondaire. Certains sont intraitables sur ce point. Ainsi dans l'épître servant de préface à la tragi-comédie *Edouard* (2), La Calprenède écrit : « J'ay remarqué avec un de mes amis qu'il est desavantageux et fatal à un gentil-homme d'avoir quelqu'une de leurs [il s'agit de muses] graces particulières, et que si une personne de cette condition sçait ou chanter ou ioüer du Luth ou faire des vers, quoique ces occupations ne le détournent point des plus sérieuses et qu'il s'employe avec honneur à toutes celles de sa profession, on oublie tout ce qu'il a de bon pour dire : c'est un joueur de luth, c'est un musicien, c'est un poète ». D'autres sont moins sévères. M. de Grenailles, auteur de plusieurs traités d'éducation, déclare : « Quant à l'adresse aux honnestes exercices, il faut qu'un jeune homme sache chanter et danser autant qu'il en faut, cela veut dire qu'il prenne ces divertissemens pour les ornemens de la vie commune plutost que pour des occupations continues » (3).

Un peu plus tard, Michel de Pure, exprimera des idées analogues ; parlant des arts, il dit : « Car encore qu'il soit

---

(1) V. Lanson, *Hist. de la litt. franç.*, p. 376. Note.

(2) *Epistre à Monseigneur le Duc d'Angoulesme*, Paris, 1640. (Ex. B. Nat.)

(3) *L'honneste garçon ou l'art de bien élever la noblesse... dédié à Mgr le Dauphin* par M. de Grenailles, escuyer, sieur de Chatonnières. Paris, 1642, L. II, p. 190.

honteux de les ignorer il n'est pas toujours glorieux de les trop bien savoir et il y a pour les gens de qualité des mesures à garder » (1).

D'autre part, les passages ne manquent dans les écrits de l'époque, où l'auteur critique ceux qui n'ont pas le respect des arts ou se moque des gens qui, sans y rien entendre, veulent paraître connaisseurs en fait de poésie et de musique. Déjà dans le *Francion*, Sorel raille ceux qui écrivent un sonnet sur la mélodie d'une chanson (2). Dans un autre de ses romans, *La Maison des jeux*, il nous montre quatre dames condamnées à chanter ensemble un air à quatre parties, quoiqu'une seule de ces dames sache les notes et qu'en général aucune n'ait de la voix (3).

Il va sans dire que bon nombre de gens obligés d'écouter de la musique dans un concert ou un salon étaient incapables de la comprendre ou réfractaires à ses charmes, aussi quand Théophile de Viaud adresse une épigramme « à de bons musiciens qui avoient chanté devant de sottes gens » (4), il commente un fait qui devait se renouveler souvent. Le romancier Du Verdier raille les personnes qui étant à une représentation théâtrale causent entre eux tant que la musique dure (5).

Mlle de Scudéry fait une remarque d'un autre genre, mais plus fine, dans le petit opuscule intitulé « les Jeux », qui sert de préambule au roman de *Mathilde*. Une société assez nombreuse discute sur « les plaisirs ». « La musique en est un qui peut durer toute la vie », dit Mériandre. « J'en conviens, répliqua Plotine, mais il me semble que quand une femme qui a esté

---

(1) *Idées des spectacles anciens et modernes*, Paris 1668.

(2) *Histoire comique de Francion*, p. 318.

(3) *La maison des jeux*, III, p. 345.

(4) *Epigramme à de bons musiciens qui avaient chanté devant des sottes gens* :

Orphée avait ainsi la voix
Captivant la force brutale,
Et ce qu'il fist dedans un bois
Vous l'avez fait dans une sale.

(*Le Jardin des Muses*, 1643. Cité par Lachèvre. *Bibl.* II, p. 739.)

(5) « A ces mots, voyant que, la musique étant cessée, les acteurs commençaient la pièce, ils cessèrent de parler, pour leur donner l'oreille et les yeux. » (*Le chevalier hypocondriaque* par le Sr du Verdier. Paris, 1632.)

assez belle n'entend plus chanter les chansons qu'on a faites pour elle, et que l'admirable Lambert et la charmante Hilaire ne disent plus devant elle que des airs nouveaux, faits pour des beautez naissantes, elle n'y prend plus guère de plaisir et je suis persuadée que celles qui n'y ont plus de part et qui jugent qu'elles n'y en peuvent plus avoir, n'aiment plus tant la musique ».

Ainsi, pour l'auteur il y a dans l'amour et l'intérêt des belles dames pour la musique et le chant une bonne dose de vanité.

Pour certains la musique était un moyen commode pour se pousser dans le monde et à la cour. Un petit opuscule qui donne des règles pour le « bon ton » le fait déjà remarquer : « Il faut connoistre des musiciens pour apprendre où se fera un concert ; que s'il y a quelqu'un qui ait la voix belle pour chanter seul, et si quelques autres jouent excellement du luth, de la viole ou de la guitarre il faut gaigner leur amitié... pour les mener chez quelque dame à qui l'on les voudra faire ouïr » (1). Le poète et le musicien peuvent également s'entr'aider sous ce rapport. « On ne peut nier, dit Furetière, que cette invention ne soit bonne pour se mettre fort en vogue : car c'est un moyen pour faire chanter leurs vers par les plus belles bouches de la cour et les faire ensuite courir le monde » (2).

Aussi voit-on peu à peu croître le nombre des petits airs tendres et galants et, vers 1660, on peut déjà noter une trentaine de compositeurs qui s'adonnent à ce genre de musique. Quelques-uns d'entre-eux, comme nous le verrons, ont un talent réel et leur nom mérite de passer à la postérité, le plus grand nombre n'a mené qu'une existence musicale éphémère.

---

(1) *Les lois de la galanterie*, Paris, 1644. (Nouv. édit., Paris, 1855).

(2) Furetière, *Roman bourgeois*, cit. p. Quittard. *S. I. M.* Avril 1905, p. 389. — On pourra rapprocher de ces citations comme contre-partie la remarque très connue de Sorel (*Hist. c. de Francion*) : « C'est une chose certaine, que les bouffons, les poètes et les musiciens, que je range sous une même catégorie, ne s'avancent guère à la cour si ce n'est par leur maquerellage. »

CHAPITRE II

Les Compositeurs d'airs et les Chanteurs

Les livres d'airs gravés au milieu du XVIIe siècle émanant d'un seul auteur sont très rares; les recueils manuscrits n'indiquent en général pas la provenance des airs, enfin les petits livres que Ballard publie régulièrement à partir de 1658 ne donnent aucun nom, ni de musicien ni de poète. L'attribution de certaines pièces serait donc rendue assez difficile si nous ne trouvions une aide précieuse dans trois petits volumes publiés en 1661 par les soins de Bacilly chez Charles Sercy, le *Recueil des plus beaux airs qui ont été mis en chant avec le nom des autheurs tant des airs que des paroles* (1). Ce recueil est intéressant sous plusieurs rapports; non seulement il nous aide à identifier quelques airs douteux, il nous permet encore de fixer d'une part les noms des compositeurs les plus admirés, de l'autre, ceux des poètes de salon les plus recherchés; enfin il nous donne des indications précieuses sur les airs le plus en vogue à cette époque: « car, nous dit Bacilly, j'ai été contraint de considérer plutost le cours qu'ont eu les airs que je vous adresse que leur propre valeur. Le nombre de ceux qui chantent estant infiny, il n'y a personne qui n'ait sa chanson favorite, et tel n'aurait pas approuvé ce recueil, s'il ne l'y avoit trouvée en son rang. »

Si nous recherchons le compositeur le plus souvent nommé, nous verrons que Michel Lambert surpasse les autres de beaucoup (rien que dans les deux premiers volumes son nom paraît environ cent trente fois); viennent ensuite, par ordre de fréquence: Le Camus, Louis de Mollier, Boesset le père, Bacilly, Moulinié, Boesset le fils, de Cambefort, de Chancy, Fr. Richard, de Sablière, de la Barre, Chambonnière, Perdigal, de Vertpré, Couperin, Pinel, de la Guerre, d'Assoucy, Hotman, d'Ambruys, Martin, du Vivier, Vincent. A cette liste déjà

(1) Le troisième volume est extrêmement rare ; je n'en connais qu'un exemplaire, celui que possède M. Prunières.

longue il faut encore ajouter, d'après d'autres recueils, Hurel, La Grange, Tournier, Sicard, Laroche, Blondel, Gobert etc.

Plusieurs de ces musiciens appartiennent encore à l'ancienne école, en première ligne Antoine Boesset, malgré quelques efforts manifestes de s'adapter au goût nouveau. Mais la grâce de quelques-uns de ses airs leur assura une faveur persistante, si bien que Ballard osa encore en 1689 risquer une réimpression de certains d'entre eux. « Je me suis flatté, dit-il dans la préface, que cette impression ferait plaisir aux personnes qui ayment la musique, puisqu'on les chante tous les jours à la cour et autres endroits où l'on fait des concerts. »

Par ses compositions Etienne Moulinié se rattache aussi à la génération précédente. Il était originaire du Languedoc. En 1624 il s'est déjà suffisamment fait connaître à Paris pour que Ballard publie de lui un livre d'« Airs avec tablature de luth » (1); la même année il contribue aussi à la musique du *Ballet du Monde renversé* (2). Un volume d'airs de 1633 le désigne comme « chef de la musique de Monseigneur le Duc d'Orléans, frère unique du Roy. » Ce recueil est dédié au frère de Moulinié, « ordinaire en la musique de la chambre du Roy et de la Reyne. » Tous les deux étaient réputés bons chanteurs. A propos d'Etienne, Jacques de Gouy écrit en 1650. « Il est merveilleux non seulement en l'art de bien chanter, mais encore en la composition des airs et des motets. » (3) Mersenne donne un exemple de la manière dont Moulinié « ornait » les airs; il vante en outre l'excellent ensemble des voix dans les concerts dirigés par cet artiste (4).

François Richard était surtout luthiste; maître de luth des enfants de la musique de la chambre du roi, il entre en 1634 au service particulier d'Anne d'Autriche; lorsqu'il mourut en

---

(1) Exemplaire à la Bibl. royale de Bruxelles. — La date de 1626 donnée par Eitner comme celle de l'arrivée de Moulinié à Paris, est évidemment inexacte.

(2) Ces airs se trouvent dans le IVe livre d'airs de cour de 1624, et dans un recueil d'airs de Moulinié de 1625.

(3) Préface aux *Airs à quatre parties sur la paraphrase des Psaumes* par J. de Gouy, 1650.

(4) *Harm. univ.* L. V, p. 325.

1650 il était compositeur de la chambre du roi[1]. Les airs de Richard, qui nous sont conservés dans un recueil paru en 1637 ne diffèrent guère de ceux du Moulinié.

Jean de Cambefort appartient aussi encore, autant qu'on peut en juger par le peu de compositions qui nous sont parvenues, à l'ancienne école[2]. Dans un seul genre, celui du Ballet, il montre une certaine initiative; reprenant les procédés de Guédron, il tente de dramatiser la musique du ballet de cour et fraie ainsi la voie à Lully. Comme beaucoup d'autres compositeurs, Cambefort était chanteur, et c'est en cette qualité que nous le trouvons pour la première fois mentionné en 1635, comme faisant partie de la maison du cardinal de Richelieu. Après la mort du cardinal, Louis XIII voulant être agréable à Mazarin envoya chercher Cambefort et le donna au nouveau ministre. C'est sans doute à l'influence de celui-ci que Cambefort dut d'être nommé l'année suivante Maistre des enfants de la musique de la chambre, en remplacement de François Chancy, et de succéder en 1650 à François Richard comme Compositeur de la musique de la chambre. Lorsque en 1653 on représenta pour le carnaval le *Ballet royal de la nuit*, Cambefort fut chargé de composer la musique des Récits écrits par Benserade. L'année suivante nous le voyons tenir quelques petits rôles dans l'opéra de Carlo Caproli, *Le Nozze di Peleo e di Theti*, ce qui prouve qu'il savait chanter en italien. En 1655 il fut chargé d'une mission en Languedoc et en Guyenne, pour y recruter des chantres; il s'en acquitta si bien que le roi le nomma surintendant de sa musique, en remplacement de Paul Auger, son beau-père.

Lors du mariage du roi avec Marie-Thérèse il espéra obtenir le poste de maître de chapelle de la nouvelle reine. Colbert fit nommer Le Camus et J. B. Boesset. La protection de Mazarin n'était déjà plus assez efficace. Son dernier triomphe fut un service solennel aux Feuillants exécuté sous sa direction en 1661. Peu de jours après, il mourait.

---

(1) V. Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France* dans *Rev. mus. ital.* V et VI.

(2) Sur Cambefort on lira avec fruit l'excellente étude que M. Prunières a fait paraître dans l'*Année musicale*, 1912.

Chancy nous est connu surtout par des chansons légères; Chambonnières et Couperin se sont distingués dans un autre domaine que celui du chant. Il est temps d'aborder les vrais maîtres du nouvel air de cour.

Celui qui prima tous les autres, c'est Michel Lambert. (1) Il est né vers 1610 à Champigny en Poitou. Enfant de chœur, il attira par sa jolie voix l'attention de Moulinié qui l'emmena à Paris et le fit entrer comme page dans la chapelle de Monsieur, frère du roi. Plus tard de Nyert s'intéressa à lui et c'est vraisemblablement à lui que Lambert dut sa science du chant. Il semble du reste qu'il se soit distingué de bonne heure non pas seulement par son talent, mais aussi par son zèle. (2) Il réussit assez vite à se faire connaître. Déjà en 1636 nous le voyons chanter dans un petit concert chez Mme Saintot, en compagnie de Boesset et de la cantatrice Vincent. (3) Il fut introduit dans tous les cercles élégants, à la cour, reçut une pension de Mlle de Montpensier (4), et bientôt il ne fut plus possible d'imaginer une fête ou une brillante assemblée sans Lambert. (5) Assez tôt aussi il se fit une réputation comme professeur de chant; la fameuse chanteuse Anne de la Barre

---

(1) Sur Lambert voir : une étude de E. Bertrand dans la *Revue musicale* de 1859. — Th. Lemaire et H. Lavoix fils, *Le Chant*, p. 368 et ss. — A consulter surtout : Tallemant, *Historiettes*, VI, p. 195 et ss., Bacilly, *Remarques curieuses*, 1668. — Lecerf de la Viéville, *Comparaison*, 1705. — V. aussi La Fontaine, *Le songe de Vaux* (Oeuvres VIII, p. 271).

(2) « Encore présentement il chante tous les matins, pour se perfectionner d'autant plus. » (Tallemant).

(3) Mme de Saintot écrit à une amie : « L'on m'amène cette après dinée M. Boisset, Lambert et Mlle Vincent. Quoy que l'on m'ayt défendu de n'y faire trouver personne, je ne puis m'empescher de vous y offrir une place sur mon lit ou en ma ruelle sur des carreaux. » (Cf. *Rev. d'hist. litt.* 1894, p. 366).

(4) Loret, *Muse historique*, Janvier 1651.

(5) V. Benserade, *Epître à Madame la Duchesse d'Epernon* (Oeuvres, Paris 1698, p. 65) :

« Peut-être que le rendez-vous
De tout ce beau monde est chez vous,
Que toute la cour y fréquente
Et mesme que Lambert y chante...
Mais peut-être...
Que Mademoiselle et la Cour
A Fontainebleau font séjour
Que Lambert en ce lieu dégoise... »

le cite déjà comme un maître réputé en 1648. (1) Il avait l'avantage de pouvoir donner lui-même d'excellents exemples à ses élèves. Tallemant déclare: « Il n'y a que lui qui montre bien et les escholières des autres ne sont rien auprès des siennes. » Quelques années plus tard, Lecerf de la Viéville écrira: « Après Bacilly vint Lambert, le meilleur maître qui ait été depuis des siècles, du consentement de toute l'Europe. Son chant était si naturel, si propre, si gracieux qu'on en sentoit d'abord le charme. Lambert ne péchoit qu'en ce que quelquefois il lui donnait trop de graces (2). Il n'y eut personne à Paris, François ou étranger qui ne voulut apprendre de lui, et il a montré si longtemps qu'il a fait mille excellents escoliers. Sa méthode fut portée en peu d'années dans les provinces. » (3)

Lambert n'enseignait pas seulement les dilettantes ou les chanteurs de concert; Lully, au dire de Lecerf, lui envoyait également ses actrices, afin qu'il leur formât la voix et leur apprit à chanter les doubles qu'il composait pour les airs de Lully. (4)

Certains lui reprochaient de ne pas donner ses leçons très régulièrement ; sans être intempérant, il aimait bien s'arrêter avec ses amis Benserade, Le Pailleur, d'Alibray dans un des cabarets à la mode. (5) On sait qu'il avait épousé la fille du cabaretier du Bon-Puis. Dans un recueil de chansons assez légères, les *Libertés* d'André de Rosiers (1651) on trouve une strophe de chanson à boire adressée spécialement au célèbre chanteur:

Toy Lambert, qui sème des charmes
Dans les oreilles des mortels,
Prépare-toy, dans nos autels,
A vider les pots jusqu'aux larmes.
A boire, à boire...

---

(1) Elle écrit à Huygens: « J'ai fait entendre vos œuvres à Monsieur Lambert, qui est le meilleur maître de Paris pour le chant. (*Corresp. de H.*, p. CXLVII.)

(2) Tallemant prétend en outre qu'il faisait des grimaces en chantant, ce qui augmentait sa laideur naturelle.

(3) *Comparaison*, II, 77.

(4) *Ibid.* p. 201.

(5) Sur Lambert et Benserade au cabaret du Bon-Puis, voir Tallemant, III, 67, et VI, 205.

Les recueils d'airs de Lambert sont rares. Le plus ancien qui nous ait été conservé est apparemment celui qui a été gravé par Richer en 1660. Il est très important pour l'histoire du chant en France, puisque c'est le recueil in-4° que Bacilly cite si souvent dans ses *Remarques sur l'art de bien chanter*. Ce livre est dédié à M. de Nyert.(1) L'année suivante parut un Nouveau livre d'airs, également gravé par Richer et dédié à Madame.(2) L'édition de 1669 «corrigez de nouveau de plusieurs fautes de graveure» me semble une réimpression de celle de (1660[3]). Il y a ensuite les trois volumes in-8°, réduits à deux volumes dans l'édition de 1668, également gravés par Richer, auxquels Bacilly renvoie en maints endroits.(4) Bacilly mentionne une nouvelle édition corrigée de ces deux volumes, qui parut en 1679(5). Un grand nombre d'airs de ces différents recueils se trouvent aussi dans les livres publiés par Ballard depuis 1658. Le recueil d'airs de Lambert le plus connu est celui qui a été gravé en 1689. Avec les airs de tous ces volumes gravés il faut confronter ceux qui se trouvent dans les recueils manuscrits, tels celui qui est conservé à la Bibliothèque nationale sous la cote Vm[7] 501, celui de la Bibliothèque de l'Arsenal, 3043, et quelques autres moins importants. *Le Recueil des plus beaux vers mis en chant* rédigé par Bacilly et publié chez Sercy en 1661, recueil déjà mentionné plus haut, est très utile pour l'identification de certains airs. Enfin, quelques récits de Ballet de la composition de Lambert (6), ainsi que des «doubles» pour des airs de Lully nous ont été conservés dans les volumes de la collection Philidor et les autres recueils de Ballets.

En somme, nous pouvons nous faire une idée assez complète de l'œuvre de Lambert, et si nous sommes aussi en état de nous rendre compte de son talent comme chanteur et comme

---

(1) Exemplaire Bibl. Versailles. — Voir plus loin à la Bibliographie pour les titres complets des ouvrages suivants.

(2) Bibl. Bruxelles.

(3) Je n'ai pu voir que très rapidement ce volume qui appartenait à M. Ecorcheville.

(4) M. Prunières m'a gracieusement permis de les consulter chez lui.

(5) *Réponse à la critique*, 1679, p. 26.

(6) Par exemple du *Ballet des Arts* (1662), v. Prunières, *Opéra ital.*, p. 307 et 308.

professeur, nous le devons à l'un de ses plus fervents admirateurs, Bénigne de Bacilly. Ce curieux personnage était à la fois compositeur d'airs et de chansons, versificateur (car on ne peut lui décerner le titre de poète) et maître à chanter; c'est en cette dernière qualité qu'il a joué un certain rôle, et c'est par ses écrits théoriques sur l'art du chant qu'il a mérité de passer à la postérité. Les jugements que les contemporains ont porté sur lui ne sont pas, à proprement parler, très élogieux. Sébastien de Brossard dit de lui: [1] «B. de Bacilly était un prêtre de Basse-Normandie, qui avait un génie admirable pour composer des airs françois desquels il faisoit souvent les paroles; ainsi il avoit une espèce de musique naturelle qui lui fournissoit de tres beaux chants; mais comme il n'avoit pas assez de musique pratique, il étoit obligé de se servir de l'oreille et de la main d'autres pour les notter.» Et Lecerf de la Viéville écrit: «Bacilly, homme d'un génie borné, mais exact, donna la dernière main à la propreté de notre chant pour lequel il avoit sans contredit un talent singulier.» Tous les deux semblent donc considérer Bacilly comme une sorte de dilettante, au moins en ce qui concerne la composition, et l'examen de ses mélodies confirme jusqu'à un certain point ce jugement. Pendant quelque temps Bacilly fit paraître chaque année un petit volume d'airs à boire et à danser; quelques-unes de ces chansons ne sont pas mal tournées. Mais le grand mérite de Bacilly est d'avoir essayé de donner une sorte de théorie de l'art du chant. Mersenne est le premier en France qui se soit occupé d'une manière un peu scientifique de la formation et de la «pose» de la voix, de la prononciation dans le chant, et d'autres questions relatives à l'enseignement du chant. Bacilly a repris les mêmes idées, mais en élargissant le cadre. Ses remarques curieuses ne sont pas un ouvrage absolument systématique, cependant, ainsi que la *Réponse à la critique*, elles contiennent des observations très utiles et pour nous très intéressantes. Elles feront l'objet d'une étude détaillée dans la troisième partie de cet ouvrage.

A côté de Lambert et de Bacilly se placent deux musiciens qui, s'ils n'étaient pas eux-mêmes chanteurs, ont pourtant exercé

---

[1] Dans son catalogue manuscrit (B. Nat.).

une influence notable sur le développement du chant français : De La Barre et le Camus. Le premier était organiste et claveciniste. Mersenne (1) l'appelle « organiste et épinette du Roy et de la Reyne » ; C. Huygens le qualifie d' « organiste du Roy et grand homme de son métier » (2). Michel de Marolles écrit : « l'épinette et les orgues ont été ravissantes sous les mains des sieurs De La Barre, Chanteloux, Chambonnière... » (3). Il organisait des concerts chez lui et Jacques de Gouy, qui relate ce fait, le loue par la même occasion comme excellent compositeur : « Les premiers concerts furent faits chez M. De La Barre, organiste du Roy, qui n'excelle pas seulement en la composition des instruments, mais encore en celle des voix, sans parler de la manière incomparable dont il se sert à bien toucher l'orgue, l'épinette et le clavecin, que toute l'Europe a ouy tant vanter, et que tout l'univers seroit ravi d'entendre » (4). A ces concerts prenaient part, outre des artistes réputés, les deux fils de De La Barre et surtout sa fille Anne, qui devint une cantatrice célèbre. L'un de ses fils était quelquefois employé dans les Ballets de cour comme claveciniste (5). Nous avons un recueil d'*Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution, par M. De La Barre, organiste de la chapelle du Roy*, publié par Robert Ballard en 1669 (6). Cette œuvre doit évidemment être attribuée à l'un des fils, le père étant mort en 1656. Dans les livres de Ballard on trouve aussi quelques airs composés par De La Barre.

Le Camus était également un instrumentiste distingué. Il était Ordinaire de la musique du roi, et « maistre de la musique de la Reyne ». Il ne semble pas avoir pris part aux représentations de Ballets, mais s'être plutôt borné à la musique de chambre. Dans la haute société on l'appréciait beaucoup

---

(1) *Harm. univ.*, l. VI.

(2) *Corresp. de Huygens*, lettre XXV.

(3) *Mémoires de Michel de Marolles*, discours onzième.

(4) Préface des *Airs à quatre parties sur la Paraphrase des Psaumes de Messire Antoine Godeau... Composez par* Jacques de Gouy, Paris 1650.

(5) Ainsi dans le *Ballet d'Alcidiane*, avec Lambert. Cf. Prunières, *Opéra ital.* p. 207.

(6) Paris Conservat. Rés. (et non Bibl. Nat. comme le dit Eitner) et Sainte-Geneviève.

comme professeur et comme compositeur. Un volume d'airs de sa composition parut peu après sa mort (1678), par les soins de son fils. Le volume manuscrit Vm (1) 501 de la Bibliothèque Nationale contient aussi un grand nombre d'airs de Le Camus; les livres de Ballard également.

En 1659, lorsqu'il s'agissait de nommer le maître de chapelle de la nouvelle reine, Le Camus et J.-B. Boesset avaient été préférés à Cambefort. Ce dernier assurait pourtant que ni l'un ni l'autre n'avait « la voix, ni les autres qualités nécessaires pour la composition des motets », et que le principal talent de Le Camus était « de jouer du dessus de viole et faire quelques airs pour montrer à ses écoliers à Paris » (2). Quoiqu'il en soit, les airs de Le Camus sont bien écrits et quelques uns d'entre eux valent ceux de Lambert.

Quant à J.-B. Boesset, il devait la plupart de ses charges à l'influence de son père. Les quelques compositions de lui qui nous ont été conservées, ne sont pas remarquables. Ses contemporains ne semblent pas l'avoir grandement estimé (3).

On a déjà passablement écrit sur Cambert, et nous pouvons renvoyer le lecteur aux différents ouvrages parus (4). Comme De La Barre, Cambert était claveciniste et organiste. Il nous intéresse par ses tendances à élargir le cercle restreint dans lequel se meuvent les compositeurs français, à essayer de nouvelles formes. Déjà dans la préface de ses *Airs à boire*, 1665 (5), il écrit : « Vous y trouverez quelques nouveautés singulières et qui n'ont point été pratiquées par ceux qui m'ont devancé, comme des dialogues pour des dames et des chansons à trois dont les couplets ont des airs différents ». Ainsi, il aban-

---

(1) V. *Lettres* de Mme de Sévigné : 6 mars 1671, 2 juin 1672. La Fontaine le cite aussi dans son *Epître à M. de Nyert.*

(2) V. Prunières, *Jean de Cambefort.*

(3) Lecerf de la Viéville écrit : « Le Boesset que vous avez connu était Boesset le jeune, musicien fort médiocre. Tout ce qu'il y a de bon sous ce nom là est de son père qu'on appelle le vieux Boesset... c'était le père que Lully estimoit ». (II, p. 124). — Sur les Boesset v. l'article de M. Cauchie dans le *Bulletin de la Soc. fr. de musique*, Mai 1920.

(4) Voir surtout : A. Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français*, 1875, les préfaces de Weckerlin aux fragments de *Pomone* et des *Peines et Plaisirs*, publiés dans la collection Michaelis, et R. Rolland, *Hist. de l'opéra en Europe.*

(5) Le seul exemplaire connu (B. Nat.) est malheureusement incomplet.

donne la forme usuelle de l'air à couplets pour se rapprocher de celle de la cantate pratiquée aussi par les Italiens. Plus tard il abordera résolument le problème de l'opéra. Malheureusement il ne nous reste que très peu de ses œuvres, et celles que nous avons sont presque toutes incomplètes. Saint-Evremond a porté sur lui un jugement dont la singularité a déjà frappé M. Romain Rolland. Il lui reproche d'abord de rechercher les paroles qui n'expriment rien, pour n'être assujetti à aucune expression. Un peu plus loin, il le représente comme un homme n'aimant que les passions extrêmes. « S'il faloit tomber dans les passions, il en vouloit de ces violentes qui se font sentir à tout le monde... Les sentiments tendres et délicats lui échappaient. L'ennui, la tristesse, la langueur avaient quelque chose de trop secret et de trop délicat pour lui » (1). Dans tous les cas, certains airs, qu'on peut lui attribuer avec quelque certitude, prouvent qu'il était bien capable d'exprimer la tristesse et la langueur.

Un musicien dont le nom revient très souvent dans le recueil publié par Sercy est Louis de Mollier. Il était en même temps compositeur, poète, chanteur et danseur, et a joué un rôle important dans les ballets du temps de la jeunesse de Louis XIV. Lorsqu'en 1657 on voulut opposer au ballet italien une œuvre française, Mollier fut chargé de composer la musique et Loret relate :

Tous les airs étoient de Molière
Qui d'une si belle manière
Prit plaisir à les composer
Qu'on ne les sçauroit trop prizer (3).

---

(1) Saint-Evremont, *Les opéras*, Acte II, sc. 4.

(2) Loret (*Muze historique*, 9 sept. 1656) parle de Mollier en ces termes :

Lequel outre le beau talent
Qu'il a de danseur excellent
Mit heureusement en pratique
La poésie et la musique.

On écrivait aussi son nom Molière.

(3) *Muze hist.* 17 Févr. 1657. — V. aussi Prunières, *Op. ital.*, p. 204.
Loret parle aussi d'un concert donné devant la reine de Suède (9 sept. 1656), où l'on exécuta des airs de Mollier.

Il donnait aussi des leçons, mais il paraît qu'il s'intéressait quelquefois un peu trop aux dames qui travaillaient avec lui. Benserade, du moins, y fait allusion dans la *Mascarade des plaisirs troublés* qui contient les vers suivants « pour le sieur de Mollier, représentant un galant » :

Chanter, galantiser sont les beaux arts que j'aime,
Tous deux à mon génie ont beaucoup de rapport...
Les dames quelquefois prennent de mes leçons,
Par des accens flattés je sçais toucher leur âme,
Je pousse des soupirs dont j'entretiens leur flamme
Et souvent mes discours ne sont pas des chansons... (1).

Il faudrait encore nommer d'Ambruys, formé à l'école de Lambert, auquel il dédia son livre publié en 1685 et Sicard. Ce dernier était protégé par de Nyert. Il commença par écrire des airs à boire, mais ayant cru s'apercevoir qu'il était peu considéré à cause de cela, il se mit à composer aussi des airs sérieux (2). Pourtant ses mélodies ont en général quelque chose de vif et d'animé, et il recommande aux chanteurs de ne pas prendre le mouvement trop lentement : « Parmi les (mélodies) sérieuses il y en a des enjouées qui demandent un mouvement fort gay .. ; ressouvenez-vous, s'il vous plaît, que mes Airs se ressentent tous du charactère de mon génie, qui est plus gay que triste, et que tout dépend du véritable mouvement qu'on leur doit donner » (3).

Quelques compositeurs comme Chancy ou de Rosiers, sieur de Beaulieu, ne se sont fait connaître que par des chansons légères ou des airs bachiques. Nous en reparlerons dans un chapitre ultérieur.

Mais outre les chanteurs-compositeurs il y avait un grand nombre d'artistes qui n'étaient que virtuoses. Pour donner une idée exacte du développement de l'art du chant dans les der-

---

(1) V. Fournel, *Les contemporains de Molière*, II, p. 460.

(2) V. préface du 3me livre ; dans celle du 8me il écrit encore : « Vous trouverez dans ce recueil beaucoup plus d'airs sérieux qu'à l'ordinaire : je l'ay fait exprès pour détromper ceux qui ont cru d'eux-mesmes ou sur le rapport d'autruy que je n'étais capable que de faire des chansonnettes et des airs à boire. »

(3) Préface du 4me livre.

nières années de Louis XIII et au commencement du règne de Louis XIV il nous faut encore citer quelques noms.

L'homme qui, sans avoir été un chanteur de profession, a exercé une influence prépondérente sur le développement du chant français c'est Pierre de Nyert. Il était né à Bayonne vers 1597. Dès sa jeunesse il s'occupait de musique. Le père de Saint-Simon le présenta à Louis XIII qui le prit à son service (1). En 1663, il accompagna à Rome le maréchal de Créqui, qui devait représenter la France auprès du Saint-Siège; il y assista aux représentations théâtrales données par les Barberini et se lia avec de nombreux artistes. Ayant appris le chant italien, il chercha à « ajuster la méthode italienne avec la françoise » (2). De retour à Paris il devint premier valet de la garde-robe du roi. Tallemant dit qu'il « a toujours chanté de façon qu'on ne pouvoit pas dire qu'il fist le chanteur », c'est-à-dire qu'il ne se donna jamais pour un musicien de métier. Mais son autorité devint bientôt très grande. « Il fist, ajoute Tallemant, cette nouvelle méthode de chanter que Lambert pratique aujourd'hui et à laquelle peut-être il a adjousté quelque chose » (3).

Saint-Evremond prétend que Luigi Rossi ne voulait entendre chanter ses airs que par de Nyert (4). Dans la *Réponse à la critique de l'art de bien chanter*, Bacilly lui a adressé des éloges presque dithyrambiques : « Je dis donc qu'il s'est trouvé de nos jours dans un homme seul duquel on peut dire *Gaudeant bene nati*, la bonne éducation dans les belles lettres, une voix charmante, un génie prodigieux, un gout délicat, un discernement merveilleux, une disposition pour exécuter tout ce qu'il y a de plus fin dans le chant, la science de la musique et de la composition, outre cela d'avoir plû dans sa jeunesse (par son chant et encore plus par les charmes de l'esprit et du corps avec lesquels il est né) à un grand roy, qui a sceu reconnoistre son rare mérite par des charges des plus considérables, dans lesquelles il a encore augmenté la politesse du

---

(1) *Mémoires de St-Simon.* (*Les grands écrivains de France*, I, p. 171, 367.)
(2) Maugars, *Response faite à un curieux.*
(3) *Historiettes*, T. VI.
(4) *Lettre sur les opéras.* (*Oeuvres*, I, III.)

chant qui lui estoit naturelle, de sorte que la qualité de chantre, qui pour l'ordinaire deshonore ceux qui la possedent, luy a toujours esté honorable, et l'a fait distinguer des autres courtisans.

« Aussi voyons-nous encore aujourd'hui que rien n'est bon dans le chant que ce qu'il a jugé tel, et que plus il avance en âge plus il luy vient de lumières, ce que je remarque tous les jours depuis vingt-cinq ans que j'ay l'honneur de le fréquenter, et que je vois par expérience que les plus habiles compositeurs sont trop heureux lorsqu'il veut prendre soin de polir leurs ouvrages, je veux dire pour ce qui regarde les ornemens du chant françois qu'il sçait appliquer aux paroles avec un discernement et une délicatesse infinie. Que dis-je du chant françois, mesme du chant estranger, de l'italien dis-je, et de l'espagnol, dont il sçait tourner les airs et les faire quadrer aux paroles desquelles il connoist mieux le fort et le faible que les estrangers mesmes, de qui il s'est fait admirer, surtout du signor Luiggi (1), qui pleuroit de joye de luy entendre exécuter ses airs. Que dis-je exécuter ? Les orner et mesme y changer par-cy par-là des notes pour mieux quadrer aux paroles italiennes » (2).

Lambert lui a dédié son premier livre d'airs en témoignage de ce que non seulement luy-même, mais toute la France lui devait. La préface est significative et vaut la peine d'être reproduite :

A Monsieur de Nyert, Premier valet de chambre du Roy,

« Monsieur,

Je vous présente ces airs par des considérations bien justes et des déboires bien pressants. C'est un hommage public que je vous fais comme au Dieu du Chant à qui la France doit ce qu'elle a de fin et de touchant dans la belle manière de chanter que vous y avez introduitte, et c'est un tribut particulier que ces petits ruisseaux en vont rendre à la source dont ils sont

(1) Luigi Rossi.

(2) *Réponse à la critique*, p. 10.

partis, puisqu'il est vray, Monsieur, que je dois au profit que j'ay fait à vous entendre et aux avis que vous avez eu la bonté de me donner tout ce que je sçay de meilleur et tout ce que j'ay produit de plus agréable. Il m'estoit impossible de porter mes ouvrages aux yeux d'un juge plus esclairé que vous, et s'ils sont assez heureux pour obtenir votre approbation je suis sûr qu'il n'y a personne qui se puisse deffendre d'y souscrire. Enfin, Monsieur, je vous les présente par une reconnaissance dont je ne saurais me dispenser et je vous supplie de les recevoir comme une marque très ardente de la passion que j'ay d'estre toute ma vie, Monsieur,

Votre très humble et très obéissant
et très obligé serviteur,

M. LAMBERT ».

D'autres compositeurs aussi, tels Chancy (1) et Sicard (2), ont écrit son nom en tête de quelques-unes de leurs œuvres. La Fontaine lui adressa (3) la célèbre épître, qui débute ainsi :

« Nyert, qui pour charmer le plus juste des Rois
Inventas le bel art de conduire la voix,
Et dont le goût sublime à la grande justesse
Ajouta l'agrément et la déllcatesse... »

A l'époque où La Fontaine adressait ces vers à de Nyert celui-ci était octogénaire. Son beau temps avait été les dernières années du règne de Louis XIII et celles du ministère de Mazarin. Il s'était lié avec Luigi Rossi; en 1670, encore, il envoyait des cantades de ce compositeur à Constantin Huygens (4). Il suivait avec assiduité les concerts donnés par la cantatrice italienne Anna Bergerotti (5). Il avait formé ou contribué à former les meilleurs chanteurs et cantatrices françaises du temps;

(1) *IIme livre des Equivoques du sieur de Chancy*, Paris 1648.
(2) *Airs à boire à trois parties*, livre 5me.
(3) En 1677. V. *Oeuvres*, édit. Régnier, IX, p. 154.
(4) *Corresp. de Huygens*, Lettre LXIII.
(5) V. Prunières, *Opéra ital.*, p. 310.

mais il ne semble pas qu'il se soit encore intéressé à l'œuvre dramatique de Lully.

Les gazettes et relations du milieu du XVIIe siècle citent un assez grand nombre de chanteurs, qui se firent remarquer par leur voix ou leur talent. Nous avons déjà nommé plus haut Moulinié, frère du compositeur. Il mourut prématurément par accident en 1655 (1). La charge de chantre qu'il avait passa à Saint-Elme, excellente basse, qui l'emporta sur trois autres concurrents (2). Loret faisant la relation d'une musique chez la reine (8 mai 1655), cite parmi les artistes qui s'y distinguèrent « Saint-Helme qui dans les concerts passe pour un des plus experts ». Il était le neveu d'un autre chanteur nommé Berthod. Celui-ci faisait exception parmi ses collègues français; c'était un castrat. Tandis qu'en Italie le nombre de ces chanteurs était assez grand (3), qu'à Paris même on avait entendu deux fameux castrats, Atto Melani et Pasqualini, en France on ne put jamais s'y habituer. Les railleries pleuvaient sur les castrats protégés par Mazarin (4). Encore au commencement du XVIIIe siècle Lecerf de la Viéville attaque vivement l'abbé Raguenet sur ce chapitre. Berthod n'échappa pas non plus aux moqueries (5). On l'appelait « Berthod l'incommodé » pour le distinguer d'un autre Berthod, religieux cordelier, qui publia quelques livres d'airs de dévotion (6). Pourtant tout le monde s'accorde à louer son chant et sa voix. Déjà vers 1635 Doni écrit à Mersenne : « Je vous accorde que le chant du sieur

---

(1) Il tomba par la trappe de sa cave ouverte (Lorel, *Muze hist.*) L'année suivante on fit pour lui un service de bout de l'an, auquel prirent part « plus de vingt chantres excellents outre quatre voix féminines » (Loret, 7 oct. 1656). En mai 1658 on fit encore un service solennel de musique pour le repos de son âme. (Loret, 25 mai 1658).

(2) Loret, 1er janvier 1656.

(3) V. Ambros, IV (1909), p. 464. Cf. aussi le jugement enthousiaste de Della Valle. Doni, *Tratt.* II, 256.

(4) V. Prunières, *Op. ital.* p. 148.

(5) Dans la *Suite du nouveau recueil de plusieurs pièces galantes*, Paris 1665. Il y a une poésie satirique de François Maynard, « sur Bertaud chantre ». (cf. Lachèvre. III, p. 758).

(6) 1658 et 1662. — Ce sont des airs de Lambert, Lully et autres dont les textes ont été légèrement modifiés. M. Prunières a eu l'amabilité de me communiquer ces volumes. — La Bibl. Sainte-Geneviève possède aussi un recueil de compositions avec paroles latines du même François Berthod. (17 juillet 1655.)

Bertaut soit très beau et mignon... » (1). Scarron célèbre en même temps le neveu et l'oncle :

C'est Saint Helme de qui l'estime
Suit de près, ou bien peu s'en faut,
Celle de son oncle Berthod.
Berthod dont la voix angélique
Est de la royalle musique
Toute la gloire et l'ornement (2).

Loret parle de la manière dont il chanta pendant un festin en ces termes :

Berthod, cette rare merveille...
Etait de cet aimable nombre.
Par de beaux et celestes sons
De deux ou trois de ses chansons
Dont la douceur est infinie
Il enchanta la compagnie,
Et je fis lors ce jugement
Qu'ils est encor bien plus charmant
Avec sa voix de demoiselle
A la table qu'à la chapelle (3).

Berthod eut la malchance d'être blessé à la gorge par un coup de pistolet ; heureusement pour lui sa voix n'en souffrit pas. Pour célébrer sa guérison il fit faire un service de dévotion au monastère de Charonne, auquel prirent part plusieurs artistes, Gobert comme maître de la musique, De La Barre comme organiste et comme chanteurs, d'après Loret,

Le sieur Le Gros, chantre angélique,
Hédouin, qui fait si bien la basse,
Enfin Meusnier et Ferdinand,
Les deux hommes de maintenant
Dont on prise plus la méthode
Et qui chantent mieux à la mode. (4)

---

(1) B. Nat. fr. nv. acqu. 2605, p. 569.

(2) *Rec. d'épîtres en vers burlesques*, 1655, p. 56.

(3) *Muze hist.* 25 février 1655. A l'occasion du service pour feu Moulinié, Loret loue la voix éclatante de Berthod. Une autre fois il l'appelle « cet excellent, ce divin chantre. » (17 Juillet 1655); Berthod fréquentait aussi le monde des poètes; nous savons qu'il était lié avec Tristan l'Hermitte. (V. Bernardin, *Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermitte*, Paris 1895.)

(4) *Muze hist.*

Meusnier est le même que Saint-Elme; Ferdinand avait été au service de Louis XIII (1). Le Gros était avec Saint-Elme un de ceux qui savaient le mieux interpréter la musique italienne; on trouve son nom dans plusieurs ballets de Lully. Dans un chapitre ultérieur nous aurons à nous occuper plus particulièrement des artistes employés dans les ballets et comédies-ballets.

Mais à côté des chanteurs, Paris possède une série de cantatrices de valeur. Nous avons déjà mentionné La Sandrier, qui plus tard s'appela la Saint-Thomas (2). Elle avait étudié à Turin et d'après Tallemant on lui reprochait sa manière de chanter tout à fait italienne. (3) D'autres pourtant admiraient son chant et sa voix; elle fit notamment une forte impression sur le cardinal de Richelieu (4).

La cantatrice la plus célèbre vers 1650 était Anne de La Barre, fille de l'organiste et compositeur que nous avons nommé plus haut. Elle se fit probablement d'abord connaître dans les concerts que son père organisait chez lui, et qui étaient très recherchés des amateurs (5). Dès 1648 elle fut invitée par la reine de Suède à se rendre à sa cour. Constantin Huygens, qui la connaissait de réputation, lui écrivit pour

---

(1) Cf. Prunières. *Op. ital.*

(2) V. plus haut, p. 104.

(3) Tallemant *Histor. V.*, p. 98.

(4) Scarron en parle en ces termes (*Rec. d'épîtres en vers burlesques*) :

« La Saint-Thomas toute eharmante
Avecque sa voix excellente
Fit les escoutans larmoyer,
Tant elle sçait bien employer
Sa voix et sa belle manière.
Le Téorbe du cher Mollière
En ce rencontre fit des mieux,
J'en eu deux fois la larme aux yeux;
Armand en faisoit davantage,
Quoyque cent fois plus que moy sage,
Lorsque ravy, lorsque charmé
Par un languissant *Ohimé*
D'une chanson italienne
Qu'avec sa voix magicienne
Fort souvent elle luy chantoit
Contraint de pleurer il estoit. »

(5) V. la préface des *Airs à quatre parties* de Jacques de Gouÿ.

l'engager à passer par la Hollande et à se reposer quelques semaines dans son logis, «qui n'est peut-estre pas des plus incommodes de la Haye, et dans lequel vous trouverez luths, tiorbes, violes, espinettes, clavecins et orgues à vous divertir, quasi autant que toute la Suède vous en pourra fournir» (1). Le voyage fut pourtant différé. En septembre 1652 Loret annonce :

Mademoiselle de La Barre
Dont la voix si nette et si rare
Passoit en douceur le gozier
D'un rossignol sur un rozier
S'en va porter dans la Suède
Ce beau talent qu'elle possède.

Mais elle ne se mit en route que l'année suivante (2). Le poète Tristan L'Hermite célébra son départ en des vers qui furent mis en musique (en forme de courante) par le père de La Barre:

Allez où le sort vous conduit,
Il faut partir, adorable Amarante,
Bien loin comme une étoile errante
Vous brillerez au milieu de la nuit.
Pour moy, je veux jusqu'au trépas
Avoir l'honneur d'accompagner vos pas
Et de chanter en tous lieux vos louanges,
Lorsque d'une voix
Comme celle des anges
Vous ferez des lois (3).

Huygens, chez lequel elle s'arrête en compagnie de son frère, la recommanda tout spécialement à Monsieur Chanut, ambassadeur de France en Suède (4). Il semble qu'elle n'ait pas résidé seulement dans ce pays, car Loret, annonçant son retour à Paris, dit que pendant trois ans elle a chanté «à

(1) *Correspondance*, Lettre XXI.
(2) «Sur des appointements nobles et très royaulx» dit Huygens (10 Févr. 1653).
(3) *Recueil des plus beaux vers*. 1661. Il y a encore deux strophes.
(4) Lettre XXIV.

plusieurs cours septentrionales [1]. En février 1656 elle se fait applaudir dans un récit chanté pendant une mascarade chez Mazarin. A partir de ce moment, elle prend une part active aux représentations de plusieurs grands ballets (entre autres celui d'*Alcidiane*, 1658 et celui de la *Raillerie*, 1659). En 1661 on lui confia deux rôles dans l'opéra d'*Ercole amante* de Cavalli.

A côté de Mlle de La Barre brillait Mlle de La Varenne. D'après Saint-Evremond, Luigi Rossi aimait à entendre chanter ses airs par elle [2]. Loret parle d'une réception chez Mazarin, où

L'incomparable La Varenne
Chanta mieux qu'une sirène [3]

Cependant il ne semble pas qu'elle ait été employée dans les Ballets de Cour, tandis que l'on y trouve constamment le nom de deux de ses compagnes Mlle Raymon et Mlle Hilaire. Cette dernière, Hilaire Dupuys, était la propre belle-sœur de Lambert. D'après Tallemant elle commença par travailler avec de Nyert, qui lui avait trouvé du talent. Il paraît qu'elle n'était pas jolie. Tallemant dit d'elle: « Elle n'a rien de beau que la voix et les dents. » Mademoiselle de Montpensier lui donna une pension comme à son beau-frère. [4] Tallemant dit d'elle qu'elle était très raisonnable et Loret l'appelle « la sage demoiselle Hilaire. » La vie régulière qu'elle mena, jointe à son excellente méthode lui firent conserver sa voix jusqu'au delà de soixante-dix ans. [5] Elle commença par chanter dans les

---

(1) Lettre du 11 déc. 1655. V. aussi celle du 12 déc. 1654.

(2) « Je me contenterai d'appuyer mon sentiment de l'autorité de Luigi, qui ne pouvait souffrir que les Italiens chantassent ses airs, après les avoir ouï chanter à M. Nyert, à Hilaire, à la petite La Varenne. » (*Lettre sur les opéras*, Oeuvres T. III.). Buti affirmait aussi, « que feu Luigi disait qu'il n'avait jamais entendu personne chanter si bien qu'elle. » (v. Prunières. *Op. ital.* p. 96).

(3) 18 sept. 1655. — La Mesnardières fit un sonnet sur le chant de Mademoiselle La Varenne (v. *Poésies de J. de La Mesnardières*, 1656, p. 152).

(4) « Mlle Lambert (c. à d. la femme de L.) avait une petite sœur : c'est Hilaire. De Nyert qui luy trouva beaucoup de dispositions se mist à luy monstrer et elle réussit admirablement. Lambert voyant cela, voulut avoir sa part de la gloire. De Nyert se retira aussitost ; cela causa quelque petite froideur entre eux. » (VI, p. 109).

(5) Lecerf de la Viéville, IIe partie, p. 5.

salons; plus tard on lui confia des rôles importants dans les Ballets. D'après Lecerf, elle passa quelque temps en Angleterre, où elle remporta aussi des succès. Loret loue sa voix «douce, nette et claire»(1). Au commencement Lully lui donna des airs assez tranquilles, tel le joli récit « Que votre empire, Amour» du Ballet d'*Alcidiane*, celui du *Ballet de Muses*: «Amour trop indiscret», mais plus tard il lui confia des airs plus passionnés, exemple la plainte de Vénus dans le Ballet de *Flore*.

Mlle Raymond est souvent nommée avec Mlle Hilaire. La Fontaine regrette le temps où elles chantaient,

Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire.(2)

Madame de Sévigné parle avec admiration de l'une et de l'autre. Nous la trouvons sur la liste des chanteuses occupées dans les ballets, mais son nom paraît moins souvent que celui de Mlle Hilaire. Elle était surtout appréciée dans les salons pour sa beauté, sa voix et son talent à s'accompagner du théorbe. Loret, toujours prodigue d'éloges, faisant la relation d'une fête chez le maréchal de l'Hospital, dit qu'on entendit durant le repas

L'accent presque miraculeux
D'une voix douce et délicate
Au théorbe se mariant:
C'est Mademoiselle Raimon. (3)

Deux autres chanteuses semblent avoir fait leur carrière principalement sur la scène, c'est-à-dire dans les parties chantées des Ballets ; c'est Mlle de Saint-Christophle, qui d'après Lecerf de la Viéville brilla pendant près de cinquante ans dans les ballets(4), et Mlle de Cercamanan:

---

(1) 16 Févr. 1658.
(2) *Ep. à M. de Nyert.*
(3) Loret. 9 Févr. 1658.
(4) *Comparaison*, II, p. 5.

Fille d'agréable visage
Qui fait fort bien son personage
Et dont le chant mélodieux
Où mille douceur se découvre
A charmé plusieurs fois le Louvre. (1)

Elle chanta dans la Pastorale composée par Perrin et Cambert et représentée à Issy.

Une particularité est à noter: ces chanteuses fêtées dans les salons, où elles soupirent des chansons tendres et langoureuses, applaudies dans l'encadrement d'un ballet pour des morceaux plus ou moins dramatiques, ces mêmes chanteuses nous les retrouvons à l'église. Au commencement d'avril 1662 la cour entend Ténèbres aux Feuillans. Mlles Hilaire, Cercamanan et Bergerotti y chantent, accompagnées au théorbe par Lambert, tandis qu'Hotman préludait sur la viole. (2) L'année suivante également à Ténèbres elles sont quatre: Mlles de La Barre, Hilaire, Saint-Christophle et Cercamanan. D'autres chanteuses se font aussi entendre à l'église; ainsi pour le service de bout de l'an de Moulinié on fait chanter, outre vingt chantres, quatre dames: Mmes Blaizot, Tournier, Térèze et Hédouin. (3)

Deux d'entre elles «l'agréable Tournier» et «l'épouse de Monsieur Hédouin» chantent également au service donné aux Grands Augustins pour l'âme de Moulinié, assistées d'une troisième que Loret appelle tantôt «l'aimable» tantôt la «mignonne» Moulinié, probablement une parente du défunt (4).

Nous ne pouvons passer complètement sous silence la Signora Anna Bergerotti. Quoique romaine, elle prit une part si active à la vie musicale française à partir de 1655, époque de son arrivée à Paris, qu'il faut au moins la mentionner (5). Jusqu'en 1668 nous la trouvons dans presque toutes les représentations de ballets et d'opéras à la cour de France. Lully

(1) Loret. 10 Mai 1659.
(2) 8 Avril 1662.
(3) Loret, 6 Oct. 1656.
(4) V. Loret, 25 Mai 1658. 27 Mars 1661.
(5) Sur Anna Bergerotti v. Prunières, *L'opéra italien*, p. 181—183 et autres.

a écrit pour elle quelques-unes de ses meilleures scènes et quelques-uns de ses airs les plus pathétiques. Elle chante constamment avec les chanteuses françaises les plus recherchées, Mlles De La Barre, Hilaire et Cercamanan, et ce travail en commun a certainement dû contribuer à former le style et à élargir l'horizon musical de nos cantatrices.

CHAPITRE III

Les Airs et les Chansons

La France, on vient de le voir, possédait, entre 1640 et 1675 environ, un très grand nombre de chanteurs et cantatrices distingués, dont plusieurs étaient appréciés non seulement dans leur propre pays mais encore à l'étranger. La quéstion qui se pose maintenant est: quel était le répertoire de ces artistes? Il est de deux sortes: d'une part la musique de chambre vocale, airs, dialogues, chansons, d'autre part la musique scénique, c'est-à-dire des récits plus ou moins dramatiques intercalés dans les ballets.

A première vue, c'est la même chose que pendant le premier tiers du siècle et, sans doute, ces chants forment la continuation de l'air de cour et des premiers récits de ballet. Mais en y regardant de plus près on remarque vite l'évolution, le changement qui s'est produit.

C'est peut-être dans les textes des airs que la différence apparaît le moins. Certes la langue aussi a évolué; elle s'est fixée jusqu'à un certain point; elle a acquis plus de précision et plus de finesse. Mais le contenu des petites pièces lyriques est resté le même.

Il ne faut pas oublier que les grands poètes de l'époque sont presque tous ou nettement hostiles à la musique, ou plus ou moins indifférents envers elle. Aucun d'entre eux n'a véritablement compris ou même entrevu la puissance d'expression de cet art. Corneille s'élève, non sans raison, contre l'obligation

de s'assujettir aux exigences du compositeur [1]. Mais déjà la pensée d'écrire une chanson amoureuse qui pourrait être mise en musique lui est désagréable :

> Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
> Tant avec la musique elle a d'antipathie.

Aussi, quand il consent à admettre des chants dans *Andromède* et dans la *Toison d'or*, il ne le fait que pour occuper le spectateur pendant les changements de décors [2].

Boileau a écrit quelques vers destinés à être mis en chant, trois ou quatre chansons à boire, et un prologue d'opéra, ce dernier à son corps défendant, sollicité par Racine, qui s'était laissé persuader par Mmes de Montespan et de Thianges de faire un livret d'opéra. Et Boileau ne manque pas de rappeler à son ami qu'il avait été convenu entre eux qu'on ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne saurait narrer, que les passions n'y peuvent être peintes dans toute l'étendue qu'elles demandent, qu'on ne saurait mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses.

Racine lui-même n'a écrit des vers lyriques remarquables que dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*.

On connaît par la lettre à M. de Nyert le goût de La Fontaine pour une musique douce et simple. Le théâtre charmant, dans une ruelle, avec une voix tendre, voilà ce qui lui plaît. Dans son opéra de *Daphné* il y a une délicieuse chanson qui a été mise en musique par Lambert. On aurait pu s'attendre à avoir de lui quelques belles pièces pour le chant, si son lyrisme n'avait manqué de force.

Molière a été de tous celui qui comprenait le mieux la musique. Sa parenté avec les Mazuel, famille d'artistes, y a

---

(1) Dans l'*Excuse à Ariste* (Oeuvres. Coll. d. Grds Écrivains, X, p. 64) :

> « Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'applique
> Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique...
> Qu'il ait vers chaque ton ses rimes ajustées,
> Sur chaque tremblement des syllabes comptées.

(2) « Une chanson a quelquefois bonne grâce et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles de l'auditeur cependant que les machines descendent. »

peut-être contribué. Le rôle assigné à la musique dans ses comédies-ballets, montre suffisamment le cas qu'il en faisait. Mais le théâtre l'accaparait entièrement.

Aucun des grands poètes du XVIIe siècle n'a entrevu la possibilité de l'union de la musique et d'une poésie exhalant l'âme même du poète.

Les musiciens travaillent donc presque toujours sur des pièces de vers de poètes de deuxième ou troisième ordre. Le recueil, déjà cité, publié par Sercy est un guide excellent pour constater quels étaient les auteurs les plus favorisés des musiciens. Saint-Amant ne s'y trouve pas, pourtant François Richard a mis en musique plusieurs de ses poésies. Mais nous y rencontrons le nom de Sarasin dont les vers ont inspiré des mélodies à Lambert, Bacilly et autres (1). Ensuite d'Alibray, l'ami de Saint-Amant, de Faret et d'autres « goinfres », et frère de Mme Saintot, qui est liée avec Lambert.

Tristan L'Hermitte montre plus de sentiment dans ses vers que les précédents; Le Camus, Mollier, de La Barre ont mis de ses poésies en musique. Scarron est représenté par un certain nombre de pièces de vers.

Le nom d'Isaac de Benserade, qui fut pendant près de trente ans le grand maître des ballets de la cour, se rencontre naturellement souvent. Autant ses vers et épigrammes pour les personnages des ballets sont brillants et spirituels, autant ses autres poésies destinées au chant sont froides et conventionnelles. Il faudrait encore mentionner Pelisson, qui a fourni des textes à Mollier, Le Camus et Lambert, et Segrais, dont les « chansons ingénieuses et galantes » avaient déjà de la vogue en 1648.

Pierre Perrin, un des créateurs de l'opéra français, occupe une place un peu à part. S'il faut ajouter foi aux indications de son recueil de vers manuscrit (2), dans lequel à côté de chaque poésie un nom de musicien se trouve marqué, il aurait été en relation avec un grand nombre de compositeurs. Les

---

(1) Ayant en 1647 pris la résolution de ne plus faire de vers il ajoute gaîment: « tout le mal qui en arrivera ne regarde que Lambert, qui encore n'y perdra que des paroles. » (V. A. Mennung, *Fr. Sarasin's Leben u. Werke*. Halle, 1902, 1904.)

(2) B. Nat. fr. 2208.

noms de Perdigal, Sablières et Lambert reviennent le plus souvent. Enfin, Quinault, avant de devenir le collaborateur de Lully, écrivit également quelques petits airs tendres qui se chantèrent dans les ruelles avec la musique de Lambert, Le Camus ou Bacilly.

Mais il y avait un certain nombre de compositeurs qui, ayant une éducation plus soignée que la moyenne des musiciens et une certaine facilité à écrire, faisaient eux-mêmes les vers qu'ils mettaient ensuite en musique. Nous avons vu plus haut que Guédron avait la réputation d'être habile dans l'art de versifier. Louis de Mollier composait lui-même le texte de ses petites chansons.

Bacilly également connaissait l'art de rimer ; quelques-uns de ses textes ont été mis en musique par d'autres compositeurs que lui. Dans ses *Remarques curieuses* il s'étend assez longuement sur les règles à observer dans une pièce de vers écrite pour le chant.

Parmi les auteurs de poésies destinées à être chantées on trouve aussi plusieurs dilettantes. Il ne faut pas oublier que dans la société précieuse l'art de versifier était à la mode. Chacun s'appliquait à tourner une épigramme, à composer un madrigal ou à écrire un sonnet. Quand par hasard le poète amateur était une personne influente ou jouissant d'une certaine faveur dans la société, les musiciens et chanteurs tâchaient de se le concilier en mettant ses vers en musique et en les chantant [1].

Un de ces amateurs, dont le nom revient à chaque instant dans le recueil de Sercy, était M. de Bouillon [2]. Il appartenait à la maison de Gaston. Ses poésies se retrouvent dans les recueils de chant avec des mélodies de Lambert, Le Camus, Moulinié, Bacilly, etc. Ses vers ne sont, du reste, guère plus

---

[1] Bacilly cherche à excuser les compositeurs qui mettent en musique des vers médiocres mais provenant de personnes influentes : « C'est toujours une grande erreur d'employer son temps à mettre en œuvre ce qui n'en vaut pas la peine... à moins qu'il n'y soit obligé par complaisance pour un ami ou par respect et déférence pour quelque personne de qualité (ce qui arrive assez souvent) qui s'estant mis en tête de versifier aura donné vaille que vaille son madrigal à mettre en chant. » (*Remarques*, p. 111.)

[2] Mort en 1662. Ses poésies furent publiées, après sa mort, par ses amis.

mauvais que ceux de plus d'un poète plus renommé. Mais on pourrait lui appliquer à lui-même ce qu'il dit du marquis de Maulévrier :

Il estait le bon ouvrier
Des courantes, des chansonettes,
Des billets doux et des fleurettes...
Il aimait les gens de musique (1).

De même que Bouchardeau, autre poète de salon (le Buséus du *Dictionnaire des Précieuses*), Maulévrier mettait souvent ses poésies lui-même en musique. Il faudrait encore citer ici Charleval, dont Scarron disait que « les Muses ne le nourrissaient que de blanc-manger et d'eau de poulet ».

Parmi tous ces petits poètes on rencontre quelques femmes; on ne saurait s'en étonner, tout le mouvement précieux ayant été en grande partie l'œuvre des femmes. Une aimable apparition est celle de Jacqueline Pascal, la sœur du grand Pascal. Toute enfant elle écrivait des vers et elle composa avec les petites Saintot une comédie. Dans la maison de Mme Saintot elle fit peut-être la connaissance de Lambert. Celui-ci, ainsi que Le Camus, mit en musique une poésie de la jeune Jacqueline: « Sombres déserts, retraite de la nuit ». Les vers sont tout à fait dans le style précieux, mais la mélodie qu'ils ont inspirée est très belle (2). Jacqueline Pascal s'étant, dès 1646, complètement adonnée à la dévotion, ses poésies profanes doivent être antérieures à cette époque (3).

Dans les recueils de musique on trouve aussi quelques strophes dues à la plume de Mlle de Scudéry. Il faut, en outre, nommer Mme Mareschalle (Mélite, dans le *Dictionnaire* de Somaize) et Mme de Lauvergne, qui écrit un grand nombre de chansons. Mais une femme surtout a réussi à intéresser les musiciens de l'époque, c'est la comtesse de la Suze (4) (Doralise chez Somaize). On trouve de ses vers dans les recueils de

(1) V. Lachèvre. II.

(2) V. à l'appendice. Les vers de J. Pascal se trouvent dans le recueil de Sercy, p. 477.

(3) Sur Jacqueline Pascal v. V. Cousin, *J. Pascal*, Paris 1856.

(4) Henriette de Coligny (1618—73), mariée d'abord au comte d'Addington, ensuite au comte de la Suze. Sa ruelle était une des plus fréquentées. Sur Madame de la Suze voir aussi Emile Magne, *Madame de la Suze et la Société précieuse*, Paris 1908.

Lambert, Le Camus, Bacilly, d'Ambruys [1]. Mlle de Scudéry l'a fort louée, dans la *Clélie*; Bacilly parle d'elle avec grande admiration. Après avoir critiqué les poètes médiocres, il continue ainsi : « Si ces autheurs considéroient ce que nous avons de plus extraordinaire et que l'on peut nommer la merveille de nos jours et dans un sexe qui donne bien de la confusion au nostre, non seulement pour ce qui regarde la poésie en général, mais particulièrement pour la fine et délicate poésie qui est celle de nos airs, selon le commun sentiment de tous les connaisseurs, ils renonceroient bien tost au mestier de Poète, voyant qu'une dame (mais une dame illustre par sa naissance et encore davantage par mille belles qualitez) a mis ce genre de poésie dans un si haut point de perfection que l'on peut dire que cette dame leur a *damé le pion*. Comme il seroit mal séant de la nommer, il seroit encore plus inutile et tout le monde sçait assez qui elle est; mais ce qui est de plus admirable, c'est d'avoir trouvé le secret d'accommoder des paroles aux airs avec tant de justesse et d'avoir sceu si bien marier l'un à l'autre qu'il semble que dans ce mariage on n'auroit pas sceu faire autrement tant cela paroit naturel. Voilà ce qui s'appelle donner aux airs des habits, mais des habits magnifiques, des habits riches, des habits précieux et non pas de misérables *canevas* » [2].

Il cite ensuite quelques airs faits de cette manière, entre autres un qui est présentement en réputation qui commence par ces mots : « Ah ! qui peut tranquillement attendre », et deux autres qui ont paru naguère, dont l'un commence par : « Ah ! fuyons ce dangereux séjour » et l'autre par : « Bois écartez, demeures sombres ».

De ces citations il ressort clairement que la dame que Bacilly ne nomme pas est Mme de La Suze. Les trois airs nous ont été conservés avec la musique de Le Camus [3], les paroles se trouvent dans les recueils publiés par Sercy [4].

---

(1) De méchantes langues prétendaient qu'elle n'était pas capable de faire seule toute une poésie, et qu'il fallait toujours que quelqu'un l'aidât.

(2) *Remarques*, p. 117 et s.

(3) Le premier et le troisième se trouvent dans le volume Vm7 501 de la Bibl. Nat., le second dans le même volume et dans le recueil d'*Airs* de Le Camus, 1678.

(4) Pour les autres recueils v. Magne, *ouvr. cité*, p. 300 et 301.

Ce passage de Bacilly est assez curieux; car ici se pose une question: ces airs, sur lesquels Mme de la Suze avait fait des paroles, étaient-ils originairement des airs instrumentaux, ou bien y avait-il eu d'autres paroles que la comtesse remplaça par un nouveau texte? La coutume d'ajuster des paroles à une mélodie en vogue était déjà ancienne, mais cela se faisait surtout pour des petites chansons, ou des airs de danse, sarabandes courantes, menuets. On se rappelle que dans les *Fâcheux*, Lisandre se vante que plus de vingt personnes ont déjà fait des vers sur une courante qu'il a composée (1). Dans le pamphlet de l'abbé de Pure *La Prétieuse*, une jeune personne, Eulalie, chante une ancienne sarabande sur un nouveau texte et l'on fait des paroles pour une courante (2).

Le fait de parodier un air sérieux (à moins de transformer un texte profane en un texte religieux) était évidemment plus rare. D'après ce qui précède le passage cité plus haut (3) il semble bien qu'il s'agit de compositions pour un instrument sur lesquelles la comtesse a appliqué des paroles. Il y avait donc deux pratiques pour la composition des airs: ou bien le musicien choisissait un texte sur lequel il composait une mélodie, ou, au contraire, le poète s'emparait d'une mélodie qui avait plu, et écrivait des paroles s'adaptant à son rythme.

Mais ceci nous amène à nous demander: qu'entendait-on par Air aux environs de 1660?

Nous sommes assez bien renseignés sur ce sujet par deux ouvrages de l'époque: les *Remarques curieuses* de Bacilly, publiées en 1668, et un recueil manuscrit de Pierre Perrin, écrit probablement vers 1667 (4). Ce dernier ouvrage est intéressant en ce sens que Perrin s'était depuis un certain nombre d'années fait une sorte de spécialité d'écrire des vers

---

(1) Acte I, sc. 5.

(2) L'abbé Michel de Pure, *La Prétieuse ou le Mystère de la Ruelle*, Paris 1656.

(3) P. 115.

(4) *Recueil des paroles de musique de M. Perrin*, dédié à Mgr Colbert. B. N. fr. 2208.

M. Romain Rolland a très bien caractérisé Perrin : «un braque, un intrigant, un poète sans talent, un homme sans moralité, un famélique, réduit aux expédients... mais un homme plein d'idées, et surtout plein de lui-même, et ne doutant de rien.» (*Encyclop. musicale*, p. 1353.)

destinés à être chantés, et ceux-ci, à ce qu'il prétend, avaient été mis en musique par un grand nombre de compositeurs. Voici comment Perrin définit l'air :

« L'air marche à mesure et à mouvement libres et graves. Il n'excède pas la valeur de six grands vers, ni ne se borne pas non plus à moins du grand distique. Les meilleurs, à mon avis, sont les quatrains, cinquains et sixains de vers irréguliers. Il peut être composé de trois parties, mais il réussit mieux à deux, qui quadrent à deux reprises du chant. Il peut être meslé de rondeaux, au commencement, au milieu, à la fin, ou en quelque endroit que ce soit. A raison de sa briêveté et que les matières sérieuses ennuient aisément, on ne lui donne qu'un second couplet ou une seconde stance, dont les règles sont qu'elle doit être exactement pareille à la première..... La chanson diffère de l'air en ce qu'elle suit un mouvement réglé de danse ou autre. »

Plusieurs choses sont à considérer dans ce passage. Tout d'abord on voit que la différence entre air et chanson tend à s'affirmer nettement. Tandis que dans l'ancien air de cour les genres sont encore très mêlés, peu à peu on détermine le caractère de chacun. Bacilly insiste aussi pour que la proportion soit conservée et qu'on ne fasse pas « d'un menuet ou d'une sarabande un chant qui soit d'une mesure libre, comme sont ceux que nous appelons précisément Airs. » Une seconde différence avec la période précédente est que, si l'on continue à composer des airs strophiques, le nombre des couplets est en général réduit à deux. Bacilly confirme l'assertion de Perrin. Dans la préface de la troisième partie du *Recueil des plus beaux vers* il dit : « Il est vray que dans ce recueil il y a quantité de vers qui ne sont pas nouveaux, mais qui ne tiennent rien du caractère ancien, ni du temps que l'on faisait les airs sérieux à plusieurs couplets, au lieu qu'à présent ils ne passent point deux pour l'ordinaire » [1].

---

[1] Jacques de Gouÿ fait une réflexion qui se rapporte à la même coutume. S'excusant de ne donner chaque fois que deux strophes pour chaque psaume de son recueil, il donne comme raison : « c'est qu'aux concerts qui se font dans les maisons particulières on a accoustumé d'en user de la sorte pour les airs, où l'on cherche le plaisir de l'oüye qui demande la diversité des chants et non pas la répétition du mesme air. » (*Airs à 4 parties sur la Paraphr. des Psaumes de M. A. de Godeau.* 1650.)

D'après ce que dit Perrin la forme d'air à deux parties, dont chacune est répétée, est à ce moment encore une des formes préférées et, en effet, nous en trouvons un grand nombre d'exemples.

Mais, en moyenne, les airs de cette période sont plus longs que les anciens airs de cour, et quand le compositeur travaille sur une strophe courte, il ne craint pas de donner à son développement musical plus d'ampleur par la répétition des paroles. Ces répétitions, tant reprochées aux Italiens, Bacilly commence timidement à les adopter: « il est permis de répéter les paroles italiennes tant qu'il plaist aux compositeurs: de sorte que de quatre petits vers on peut faire un fort grand air, à force de répétitions (ce qui se pratique encore dans le Latin) et mesme des répétitions de mots qui semblent n'en valoir pas la peine, et qui seroient ridicules dans notre langue, où par un usage (peut-estre, comme je l'ay dit, trop sevère) il n'est permis de repeter que bien à propos les paroles » (1). Perrin, au contraire, se vante même d'obtenir des effets par la répétition des paroles.

Les airs que Perrin appelle « en rondeaux », et qui correspondent plutôt à l'ancien rondel, sont très fréquents. Le premier vers, ou un fragment de celui-ci, avec sa mélodie est répété à la fin et quelquefois au milieu de la strophe (2).

Peu à peu, et probablement sous l'influence des efforts faits par les musiciens, l'air s'élargit encore dans une autre direction. Le XIIe livre de Ballard contient, par exemple, une poésie de Mme de la Suze, mise en musique par Cambert ou d'Ambruys, qui n'est plus simplement l'expression de sentiments tendres ou élégiaques mais un véritable petit récit narratif.

Perrin nous dit en outre qu'on trouvera dans son ouvrage un recueil de « grands récits composés pour plusieurs chants liés, premièrement pratiqués par les Italiens et que j'ai aussi le premier introduits en France » Il s'agit évidemment d'une sorte de cantate.

La majorité des airs de l'époque est écrite en vers libre,

---

(1) *Remarques*, p. 92.

(2) Voir plus loin, et les airs de Lambert et de Camus à l'Appendice,

ce qui donne aussi une certaine liberté au musicien. En ce qui concerne la longueur des vers, ceux de six, huit, dix et douze syllabes sont les plus nombreux. Les vers de 7 et de 9 syllabes sont rares; Perrin déclare avoir évité le vers masculin de neuf et d'onze syllabes et le féminin de dix ou douze, coupant dans ce cas plutôt le vers en deux. Molière, par contre, a su faire un heureux usage du vers de neuf syllabes (1). Mais Perrin affectionne évidemment les vers courts. Parlant de la phrase, il dit aussi; «je l'ai faite courte et coupée de sens, de césures et de rimes, pour donner plus de repos et d'aisance à la voix, et afin de rendre la phrase capable des répétitions de paroles, que demande la musique pour quadrer à ses répétitions et à ses imitations de chant. J'ai évité les fréquentes élisions particulièrement dans les césures, par ce qu'elles dérobent cette assurance et ce repos à la voix et l'obligent à continuer le chant tout d'une haleine, et travaillent ainsi la poitrine et la voix.»

Ce qui nous frappe, c'est l'importance qu'on attribue à la connaissance des syllabes longues, brèves et douteuses. Perrin écrit: «quand j'ai travaillé pour une mesure libre, j'ai tâché de faire une belle variété de syllabes longues et brèves ou de syllabes douteuses.» Bacilly a consacré plusieurs chapitres à ce sujet spécial.

Quant aux paroles, on conçoit aisément que les expressions tendres et galantes prévaudront. Perrin, il est vrai, commence par une profession de foi d'un sens plus large: «J'ai cru, dit-il, que la fin du poète lyrique est de donner lieu à une musique parfaite et accomplie, qui pour enlever l'homme tout entier touchât en même temps l'oreille, l'esprit et le cœur, l'oreille par un beau son résultant tant des paroles que de la musique, l'esprit par un beau discours, et par une belle composition de musique bien entreprise et bien raisonnée et le cœur en excitant en luy une émotion de tendresse.» Mais la suite affaiblit singulièrement ce beau commencement: «J'ay toujours choisi la matière dans les passions tendres et j'en ai banni tous les raisonnemens sérieux et les passions graves. . . je

(1) V. la *Pastorale comique* et la 5e scène du IIIe intermède des *Amants magnifiques*.

me suis borné au merveilleux, à l'amoureux et à l'enjoué. » Et enfin : « j'ai observé que les mots lyriques fussent dans l'usage du monde galland, qu'ils fussent doux et bien sonnants à l'oreille. » Bacilly affirme également que les airs françois « ne souffrent que des mots doux et coulans et des expressions familières. . . Il faut en cela suivre l'usage présent jusques à ce que la suite du temps en ait autrement ordonné. . . Il faut éviter que les paroles soient rudes ou qu'elles soient plates . . . Quand je dis rudes, j'entends qu'elles le soient ou en effet, ou mesme dans l'opinion » (1).

Bacilly ajoute, du reste, avec raison : « Il faut surtout qu'il y ait du bon sens, sans pointe et mesme sans équivoque, ce qui ne se pratiquoit pas de mesme au temps jadis, où l'on aimait les pointes par-dessus les plus belles pensées ».

Malheureusement la peur des mots extraordinaires ou inusités, la préoccupation de toujours se conformer à l'usage restreint singulièrement le vocabulaire des poètes galants et provoque une monotonie fatigante (2). Les mêmes pensées, les mêmes tournures de phrases, les expressions presque stéréotypes que nous connaissons déjà d'après les premiers airs de cour, reviennent constamment. Le lecteur pourra s'en rendre compte en parcourant les exemples de musique donnés plus loin. Quelques citations, tirées des recueils de Sercy (1661), suffiront à compléter le tableau. Nous ajoutons, autant que possible, les noms du poète et du compositeur de chaque pièce.

Voici d'abord l'inévitable apostrophe aux yeux de la bien-aimée, ou à ceux du poète même :

Beaux yeux, qui captivez les cœurs . . de Bouillon — Lambert.
Beaux yeux, qui regnez sur mon cœur . d'Ambruis.
Beaux yeux, si charmants et si doux. . A. Boesset.

---

(1) *Remarques*, p. 93, 113 et s.

(2) Dans une notice placée en tête du *Théâtre de Monsieur Quinault*. (Paris 1739) on prête à Perrault un jugement sur le retour si fréquent des mêmes mots, d'après lequel Quinault aurait évité des tournures et expressions peu connues, à cause de la difficulté de comprendre les paroles chantées. « Il faut, aurait dit Perrault, que dans un mot qui se chante, la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas, que dans une phrase quelques mots qu'on a ouïs fassent suppléer à ceux qui ont échappé à l'oreille... Or cela ne se peut faire à moins que les paroles, les expressions et les pensées ne soient fort naturelles, fort connues et fort usitées. »

Beaux yeux, si doux et si charmants. .	de La Salle — Lambert.
Beaux yeux, en vous voyant si doux. .	Le Camus.
Cessez de m'attaquer avec des yeux si doux	Le Clerc — Lambert.
Mes yeux, vous avez vu Silvie	Testu — Lambert.
Mes yeux, vous avez vu Cloris. . . .	Scarron — Cambefort.
Mes yeux, quel crime ai-je commis? . .	Voiture — A. Boesset.

Pour exprimer ses sentiments l'amoureux a des soupirs et des larmes à sa disposition :

Allez, soupirs, allez trouver Silvie. . .	de Bouillon — Le Camus.
Allez, soupirs, allez frapper au cœur. .	Mollier.
Au défaut de ma voix recevez mes soupirs	Mme de La Suze — Lambert.
Cessez de flatter mes langueurs sanglots, plaintes, soupirs et vous mes tristes pleurs	Mompipeau — Lambert.
Plaintes, langueurs, tristesses, larmes, chères compagnes des amants . . .	***
..Mais il est plus digne de cacher sa douleur Après avoir souffert sans déclarer mon feu..	Bacilly.
Pour avoir tant souffert et jamais murmuré	Bouillon — Lambert.
...Il n'osa soupirer en adorant vos charmes, mais souffrez qu'il soupire en expirant pour vous	Jacqueline Pascal — Le Camus.

Et puis, il y a la fuite dans la solitude, dans les vallons où l'écho exhale sa voix plaintive, l'appel aux arbres, aux rochers, aux ruisseaux, les mêmes gémissements que nous connaissons déjà depuis les airs du temps de Guédron et Gabriel Bataille, exprimés seulement dans une langue un peu plus coulante et plus souple.

Les musiciens, heureusement, avaient progressé ; aussi, malgré la monotonie du texte, leurs airs ont assez de valeur musicale pour nous intéresser et souvent nous charmer encore aujourd'hui.

L'évolution a commencé vers 1635. Nous avons déjà fait remarquer qu'après 1632 Antoine Boesset se tait pendant dix ans, ou au moins qu'il ne fait rien graver. Lorsqu'il se décide à publier quelques nouveaux airs, il a adopté une manière plus large. On est frappé de la différence de quelques-uns de ses derniers airs avec les précédents, et ce silence accompagné,

sans aucun doute, d'un travail intense est d'autant plus à la louange du maître, que celui-ci était bien près de la cinquantaine, s'il ne l'avait pas déjà dépassée.

Nous trouvons des signes de ce renouvellement dans le célèbre air « Me veux-tu voir mourir » qui provoqua la querelle musicale entre Ban et Boesset (1). Dès le début la phrase musicale a une ampleur à laquelle les anciens airs ne nous ont pas accoutumés :

(2)

Me veux tu voir mou - rir, Trop ai - mable in - hu - mai - ne . .

Le compositeur emploie aussi avec plus de liberté les différents intervalles. Le triton sur « voir mourir », critiqué par Ban, reçoit l'entière approbation de Mersenne ; il est vrai que celui-ci constate, non sans plaisir, que Boesset l'a divisé par deux tierces mineures afin d'en adoucir la vigueur. Le saut de sixte majeur était aussi considéré comme une hardiesse. Le soupir avant « mourir » contribue à rehausser l'expression de langueur.

D'autres airs sont peut-être encore plus significatifs. Qu'on voie, par exemple, la fin de l'air « Plaignez la rigueur de mon sort » (texte de La Mesnardière) (3) :

Et souf - frir, et souf - frir jus - ques à la mort

Luth

(1) Il se trouve au IXe livre d'airs de Boesset, f. 28. — Voir aussi *Corresp. de Huygens*, p. LXX et Pirro, *Descartes et la musique*, p. 115 et ss.

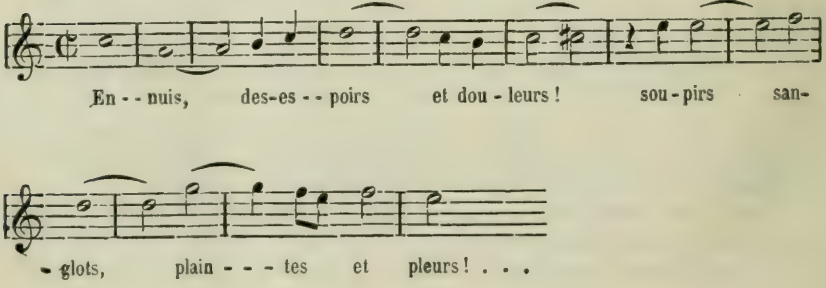
(2) Dans la version donnée par Jonckbloet et Land les deux pauses manquent. Mersenne en parle pourtant.

(3) *16me livre d'airs*, 1643.

la dou - - leur, la dou - - leur de lan - -

guir, de lan - - guir Et la pei - - ne de fein - - - - - dre.

L'expression a gagné en intensité ; la première phrase, avec la chute de la voix sur « jusques à la mort », bien chantée est d'un très bel effet ; la déclamation est plus soignée que dans les airs plus anciens, les répétitions de paroles ne sont pas banales. Le passage suivant, tiré du même recueil, est non moins expressif :



Ce n'est plus seulement du chant « fait particulièrement pour charmer l'esprit et l'oreille », comme dit Mersenne, c'est de la musique vraiment sentie et qui dénote chez son auteur un fond d'émotions qui le distingue très nettement de la plupart de ses contemporains.

Avec les airs de ses derniers recueils, Boesset indiquait une nouvelle voie aux compositeurs plus jeunes que lui ; la plupart d'entre eux s'empressèrent de la suivre.

Avant d'aborder l'examen de leurs œuvres, mentionnons un autre changement qui s'est produit à la même époque environ. Le dernier volume d'airs de Boesset, publié par Ballard en 1643, est encore gravé avec la tablature de luth. Mais dans certains recueils manuscrits nous retrouvons quelques-uns des mêmes airs avec une simple basse continue. L'exemplaire de l'air « Me veux-tu voir mourir » que Ban avait reçu avait par contre, outre la mélodie, une basse vocale avec texte. On écrivait donc les airs, à cette époque, de trois manières : ou avec tablature, ou bien avec la basse continue, instrumentale, ou encore avec une basse destinée à être chantée (1). L'usage de la basse continue avait été introduit depuis peu seulement en France, tandis qu'en Italie il était pratiqué depuis longtemps. Séb. de Brossard (2) prétend que c'est Dumont qui la mit en usage ; M. Quittard a démontré qu'on s'en servait avant Dumont (3).

Dans les recueils de Ballard, les airs sont ordinairement notés à deux voix ; cependant quelques-uns d'entre eux ont au commencement deux ou trois notes seules, qui portent la

---

(1) Cette dernière manière explique une remarque au premier abord assez singulière de Jacques de Gouy (Préface de ses *Airs à quatre parties*, 1650). Il dit : « La composition des airs est la plus difficile de toutes, d'autant que le Dessus et la Basse estant composez on ne les change pas pour faire les autres parties ; et néanmoins il faut qu'elles expriment les passions et la prononciation, qu'elles chantent agréablement, et qu'elles soient dans la contrainte des règles de la composition simple, qu'on nomme d'ordinaire contre-point notte contre notte. » Il ressort de cette remarque que le compositeur écrivait et faisait paraître ses airs à deux voix, soprane et basse, et qu'ensuite il les arrangeait également à quatre voix.

(2) *Catalogue manuscrit*. V. aussi Brenet : *Les musiciens de la Sainte Chapelle*, Paris 1910, p. 350.

(3) Quittard, *Henry Dumont*.

suscription « luth », ce qui fait admettre que ces airs, même exécutés par deux chanteurs, étaient accompagnés du luth.

Les airs de Lambert ne sont, bien entendu, pas tous d'égale valeur. Quelques-uns sont des compositions peu significatives. En général, pourtant, ils se distinguent par une certaine élégance. Dans beaucoup d'entre eux, même des plus courts, la phrase mélodique coule avec noblesse. Qu'on prenne, par exemple, l'air « Devant vos yeux j'ai beau me plaindre ou cacher mon martyre » (1). La structure en est très simple : A |:| B |:|. Toute l'étendue de la mélodie ne dépasse pas vingt mesures. La strophe est un sixain : 4 10 8 8 12 4, le premier et le dernier vers sont identiques. Le compositeur a réuni le premier et le second vers en une phrase ample et d'un grand charme ; la seconde partie de la strophe est un peu plus mouvementée que la première, mais le tout forme un ensemble bien coordonné et d'une harmonie parfaite.

Une autre composition d'une beauté et d'une pureté de ligne remarquables peut aussi être attribuée à Lambert (2). Il l'a écrite sur des vers de Jacqueline Pascal. C'est certainement un des plus beaux exemples de style simple et naturel ; il nous montre avec évidence que la préciosité et la mièvrerie n'étaient pas la qualité dominante chez les compositeurs français du milieu du XVIIe siècle.

D'autres airs de Lambert sont plus développés. Ainsi les mélodies « Vous ne sauriez, mes yeux » et « Ombre de mon amant » sont écrits en rondeaux (3). Dans le recueil publié en 1689 il il y a des airs à une, deux, trois et quatre voix, tous avec basse continue, mais dans les airs à quatre parties la basse instrumentale est identique avec la basse vocale.

La déclamation est presque toujours correcte chez Lambert, même dans les compositions dont le système se rapproche de

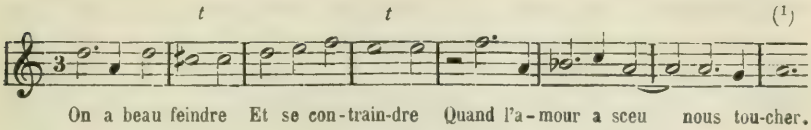
---

(1) Cet air se trouve dans le XIVe livre de Ballard (1671) et dans le recueil manuscrit de l'Arsenal. Dans le premier de ces recueils il est accompagné d'une basse vocale, dans le second d'une basse instrumentale, absolument différente de l'autre. — Voir l'air à l'appendice.

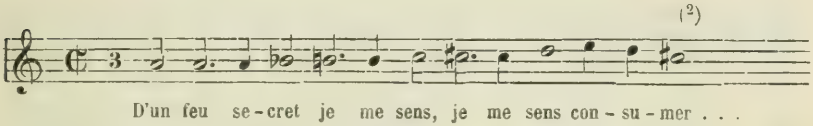
(2) V. Appendice : « Sombres déserts », d'après le IIe livre de Ballard de 1659. Le compositeur n'est pas désigné. D'après le recueil de Sercy la poésie de Jacqueline Pascal a été mise en musique par Lambert et par Le Camus. Le caractère de la mélodie que nous donnons nous la fait attribuer à Lambert.

(3) Tous les deux se trouvent dans le recueil de 1689, avec basse continue.

celui d'airs à danser. Ainsi par exemple la phrase très gracieuse :



A l'occasion Lambert sait user de la musique descriptive. Ainsi quand il veut montrer comment le feu de l'amour envahit le cœur peu à peu, pour ainsi dire sournoisement, il emploie, avec habileté, une phrase chromatique ascendante :



L'une des spécialités de Lambert était les « doubles » ; il y faisait montre de sa virtuosité comme chanteur ainsi que de toute sa science des petits agréments et fredons. Nous aurons à y revenir dans un autre chapitre.

Sans avoir la réputation de Lambert, Le Camus était très apprécié aussi. Les airs qui nous ont été conservés de lui (3) nous font comprendre la faveur dont il jouissait. Dans la préface du recueil publié par son fils, celui-ci nous apprend que Le Camus ne travaillait pas sur n'importe quel texte. « Il choisissait toujours les plus belles paroles pour travailler, et si tout ce qu'il y a de gens de bon goût ne se trompent pas, les airs qu'il faisait répondoient à la beauté de ces paroles ». Les mélodies de Le Camus valent mieux que les poésies qu'il avait à sa disposition. Elles sont expressives sans pourtant avoir la grâce de celles de Lambert ; on y remarque quelquefois un peu de raideur.

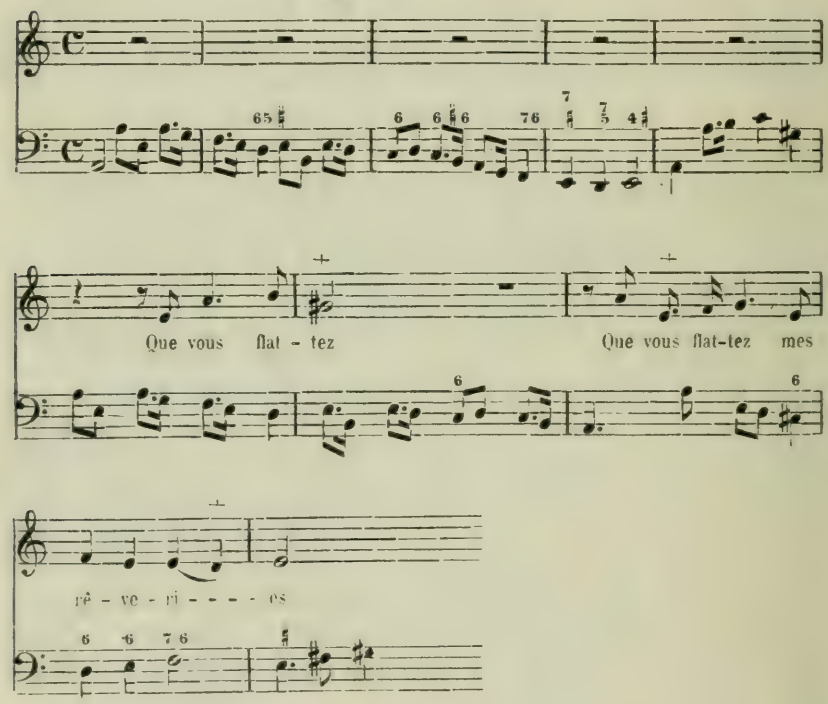
---

(1) Recueil de 1689.

(2) Ballard, IIIe livre, 1660. — Dans le recueil de 1689 le même est à 4 parties, et un peu plus développé.

(3) Les livres de Ballard en contiennent plusieurs, les recueils manuscrits aussi. En 1678, après sa mort, son fils publia un certain nombre des mélodies de son père, qui, disait-il, circulaient en exemplaires souvent fautifs.

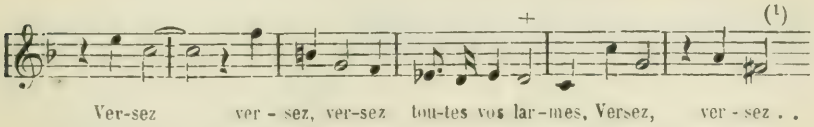
Le Camus se sert volontiers de formes un peu développées; nous rencontrons l'air en rondeau, dont nous donnons un exemple à l'appendice (« Amour, cruel amour »); puis l'air à deux parties relativement longues, dont les deux ou seule la seconde sont répétées. En outre, il commence généralement par un petit prélude instrumental, qui contient même quelquefois un joli motif, que malheureusement le compositeur n'utilise pas suffisamment. De même dans la partie du chant, le début promet souvent plus que la suite ne tient. Cette particularité nous frappe par exemple dans le premier air du recueil de 1678 (1). Il débute ainsi :



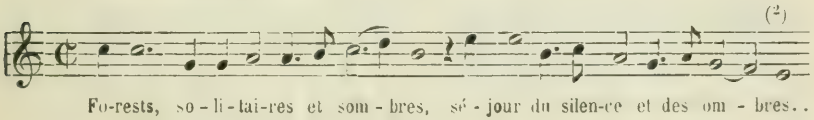
Mais ensuite, l'auteur ne s'inquiète plus du premier motif, et mélodie et basse avancent même, à certains endroits, assez lourdement.

(1) Cet air se trouve aussi au XIVe livre de Ballard.

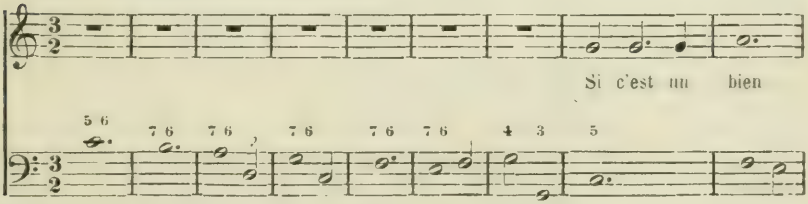
D'autre fois, il sait pourtant se servir avec adresse de la répétition du même motif combinée avec celle des paroles, ainsi dans le passage suivant :



De La Barre est sans contredit un musicien de plus grande science et d'esprit plus curieux que Le Camus. Ses airs, dont malheureusement un petit nombre seulement est conservé, sont intéressants, d'une part par la variété du style, d'autre part par les indications de nuances que l'auteur a ajoutées. Certains de ses airs nous rappellent les Récits du temps de Guédron et Bataille, par exemple :

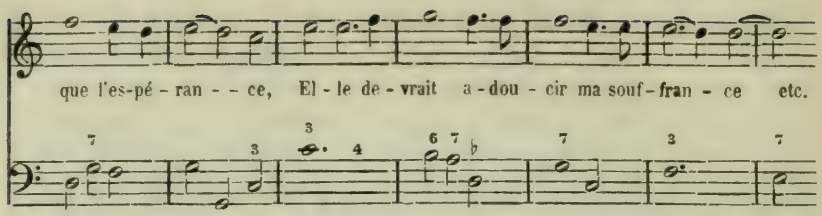


D'autres fois, De La Barre emploie les formes de la chaconne ou de la passacaille. Le « basso obstinato » était depuis longtemps en usage chez les Italiens. En France, nous ne le rencontrons pas avant Lully. Mais la chaconne et la passacaille s'y rattache. L'un des airs de De La Barre est intitulé « Rondeau sur le mouvement de la chaconne. » Il débute ainsi :

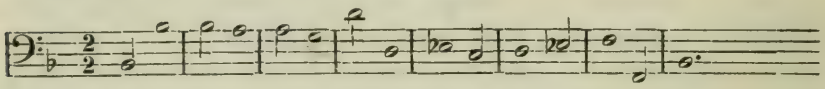


(1) B. Nat. Vm⁷ 501, f. 89.

(2) *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution*, par M. De La Barre, organiste de la chapelle du Roy, Paris. Rob. Ballard, MDCLXIX. Il s'agit, ainsi que nous l'avons dit plus haut, d'un fils de l'organiste mort en 1656.



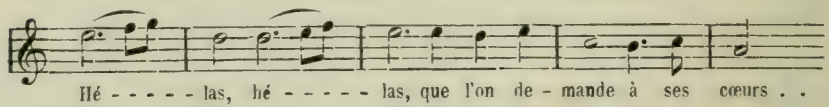
Le thème de chaconne n'est que vaguement maintenu. Au feuillet 22 on trouve une « passacaglia » avec le thème suivant :



qui sert pour toute la première partie de l'air.

Une autre composition « Allez, bergers » est écrite en mouvement de sarabande ; elle est très gracieuse (1).

Plus loin on rencontre un air italien (2). On remarquera dans l'air « Si c'est un bien que l'espérance » le saut de sixte, qui donne à la mélodie tout de suite un grand élan. De La Barre, le père, rassemblait beaucoup d'artistes chez lui pour des concerts, et certainement il était en rapport avec les chanteurs italiens appelés par Mazarin. On voit que son fils a souci de bien faire chanter ses airs, car il note les nuances et les changements de mouvement. Ainsi, dans l'air « Si c'est un bien... » le passage suivant :



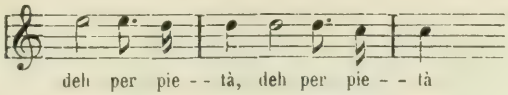
porte la suscription « lentement ».

---

(1) M. Weckerlin l'a reproduite dans le *Catalogue de la Bibl. du Conservat.*, p. 308.

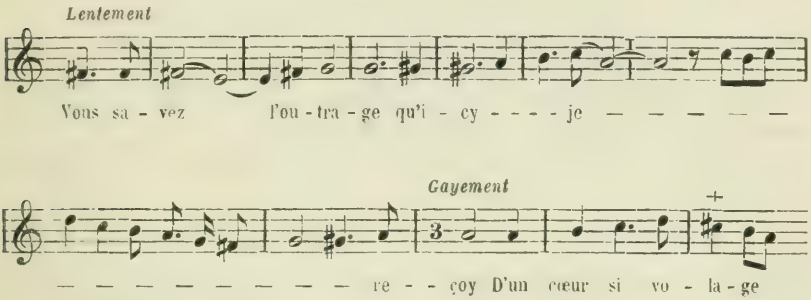
(2) Lecerf de la Viéville fait une remarque assez intéressante : « Combien, dit-il, a-t-on fait d'airs à Paris, qui ont passé pour vrai crû de Rome ou de Venise. Cet air italien tant vanté et attribué au Seigneur Luigi Rossi, duquel on avait même mis le nom au bas de plusieurs copies « Dolorosi pensieri », cet air qui fit tant de bruit il y a vingt-cinq ans, estoit de l'abbé de La Barre, organiste de la chapelle du Roy. » (*Compar.* II, p. 100).

Dans l'air italien, les mots



doivent être chantés *piano*.

Enfin, dans un autre air (f. 11), nous trouvons le passage suivant :



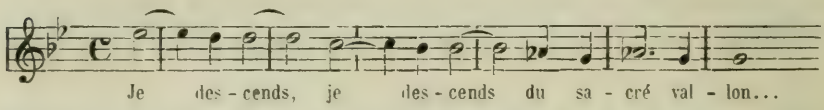
C'est évidemment le mot « volage » qui a déterminé le compositeur à changer de mouvement.

Nous avons ici un exemple de musique descriptive sur le mot, sans que le sens de la phrase entière soit pris en considération. Des cas semblables ne sont pas rares. Bacilly s'élève contre les compositeurs qui veulent « trop philosopher et raffiner sur la signification des mots bien souvent sans considérer comme ils devroient toute la phrase ensemble ». « Il en est de si grossiers », déclare-t-il plus loin, « qu'ils croiroient qu'un air seroit méchant, si l'autheur avoit manqué de mettre des nottes hautes sur des mots qui signifient des choses eslevées, comme *le ciel*, *les étoiles*, *les nues*, *les montagnes*, *les rochers*, *les dieux*, *les astres*, ou des nottes plus basses sur les mots *terre*, *mer*, *fontaines*, *vallées*... » (1). « De dire que par exemple sur le mot de *onde* ou sur celuy de *balancer* il faille expressément marquer sur le papier une douzaine de nottes hautes

(1) *Remarques curieuses*, p. 120-21.

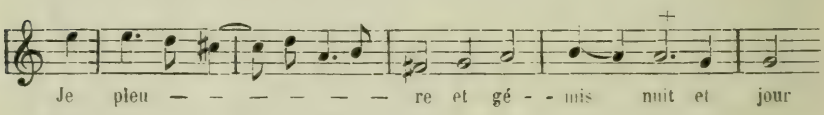
et basses alternativement pour signifier aux yeux ce qui ne doit s'adresser qu'à l'oreille, c'est une chose tout à fait badine et puérile » (1).

Ni Lambert ni Lully n'échappent tout à fait à ce travers, du reste très ancien. Quelquefois les compositeurs savent s'en servir habilement, ainsi J.-B. Boesset dans un récit du Ballet de la Raillerie :

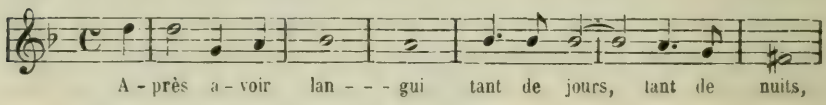


et nous verrons un peu plus tard que Sicard dans ses airs à boire sait en tirer des effets très comiques.

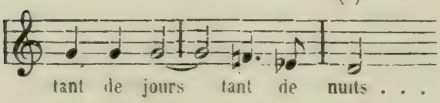
Notons, en passant, une phrase descriptive du même Sicard dans un de ces airs (2) :



Bacilly n'est guère intéressant comme compositeur d'airs sérieux, nous le retrouverons comme auteur de chansons. Cambert a écrit quelques airs de caractère tendre et langoureux, témoin ce joli début :



(3)



(1) *Remarques curieuses*, p. 125.
(2) Livre V des *Airs* de Sicard.
(3) Ballard, L. IV, p. 22.

Mais il n'est pas à mettre sur la même ligne que Lambert, Le Camus ou De La Barre.

D'Ambruys nous occupera surtout lorsque nous aurons à parler des agréments du chant [1].

En jetant un coup d'œil rétrospectif sur les principaux compositeurs de musique vocale du deuxième tiers du XVIIe siècle on constatera que, malgré un certain air de famille, chacun d'entre eux a des traits qui le distinguent et, d'autre part, l'on sera forcé d'avouer qu'ils ont fait faire de grands progrès au chant français.

Mais tout le monde ne pouvait pas chanter des airs sérieux ou de facture artistique ; pour les uns ils étaient trop difficiles, pour d'autres ils demandaient une voix trop étendue. Ceux-là préféraient la chanson, plus simple à apprendre et à retenir, et plus facile à dire. L'éditeur Ballard, il est vrai, qui avait le monopole de la musique vocale, était un peu embarrassé de contenter tout le monde en fait de chansons. Les maîtres de chant lui reprochaient de publier des chansons qui n'étaient d'aucune valeur pour l'enseignement du chant ; les dames craignaient les paroles trop lestes ; d'autres voulaient surtout avoir du neuf [2]. Enfin, Ballard croit avoir trouvé l'homme qu'il lui faut pour la composition des chansons ; il l'explique à ses lecteurs dans une de ses préfaces : « Je scay, dit-il, que le livre de chansons à danser que j'ay coutume d'imprimer tous les ans n'a pas eu grande approbation de ceux qui enseignent la méthode de chanter et que n'y trouvant pas assez de matière pour entretenir le commerce de leur profession ils l'ont jusqu'ici traité de Provincial. Il est vray qu'à dire les choses comme elles sont, il est impossible que dans le nombre de quarante chansons ou environ qu'il contient d'ordinaire il n'y en ait beaucoup de faibles, et sans doute il vaudroit mieux qu'il y en eut moins et qu'elles fussent d'égale force, si je n'étais obligé

---

(1) A noter cependant que dans le XIIIe livre de Ballard (1670) on trouve un air de d'Ambruys en chaconne.

(2) Dans la préface du *XIIe livre de chansons pour danser et pour boire* (1639) l'éditeur dit : « j'employe ceux que je cognois y avoir le plus d'invention afin d'en donner des plus nouvelles, comme j'ai fait particulièrement en celuy-ci, où j'ay supplié Monsieur Macé d'en vouloir mettre une douzaine qui n'eussent été veues de personne. »

de satisfaire le public qui préfère souvent le nombre au mérite des choses. Monsieur de Chancy, maistre de la musique du Roy, a eu un talent particulier pour ces sortes de chansons, mais comme dans la plupart il y avait de l'équivoque, les dames qui donnent le cours aux choses galantes n'y ont pas trouvé leur compte. Après sa mort j'eus recours à un de mes amis qui m'en donna une vingtaine, tant à danser qu'à boire et par ce moyen je continuai de donner au public le livre de 1661. J'eus le mesme secours pour celui de 1662... Ce livre (1663) est tout entier de sa composition, non seulement pour les chansons mais aussi pour la plupart des paroles... J'espère que ceux qui font profession de montrer à chanter trouveront dans ce livre de quoy se satisfaire, n'y ayant presque point de chansons qu'ils ne puissent enseigner à leurs écoliers, comme estant presentement à la mode, autant et plus que les grands airs, où toutes les voix ne peuvent atteindre... » (1).

L'auteur en question est évidemment, d'après le titre, Bacilly. Et on peut admettre que sur sa demande l'imprimeur changea l'ordre de ses publications, car les années suivantes elles portent le titre de « second, IIIe, IVe, V^e^ livre de chansons pour boire et danser de B. D. B. », jusqu'en 1667. Mais nous voyons surtout par cette préface combien les petites chansons étaient recherchées par le public. Bacilly nous dit qu'elles étaient aussi appréciées des étrangers : « J'adjouste encore que les Italiens mesmes demeurent d'accord que nous avons en France quantité de petits airs fort jolis et fort divertissants comme sont nos Gavottes, nos Sarabandes, nos Menuets et autres semblables qui ont leur mérite comme les grands airs, et qui sont de la portée de mille gens qui seroient privés d'un exercice aussi agréable que celuy du chant si on ne composait que de grands airs » (2).

Perrin distingue entre chansons graves et chansons légères : « Les graves sont les sarabandes, gavottes graves et courantes et demandent paroles graves et sérieuses. Les légères sont menuets, gavottes légères, gigues, passepieds, gaillardes ».

---

(1) *XXIIe livre de chansons pour danser et pour boire de B. D. B.* Paris, Robert Ballard, 1663. Préface de l'imprimeur.

(2) *Remarques*, p. 98.

Quoique au dix-septième siècle on dansât encore aux chansons, ces petits airs étaient des morceaux destinés à être chantés pour eux-mêmes.

Bacilly s'élève contre ceux qui veulent que le mouvement de danse soit strictement observé : « Il y a mesme des critiques qui ne veulent pas que l'on donne à ces sortes de chansonnettes une mesure plus lente et qui trouvent qu'elles sont faites précisément pour la danse ; mais je suis d'avis qu'on les laisse danser tant qu'il leur plaira, pendant que ceux qui aiment le chant, trouveront que les ornemens que l'on y adjoute (pourveu que ce soit bien à propos) enrichissent extrêmement ces petits airs... C'est mal à propos reprendre celuy qui chante ces chansonnettes, lorsque pour les rendre plus tendres et se donner le loisir d'y adjouster les agrémens qu'il juge à propos il les allentit, et mesme quelquefois en corrompt la mesure ; ce qui se remarque principalement dans certaines gavottes anciennes, qui veulent estre exécutées avec plus de tendresse... dans lesquelles on rompt la mesure de la danse, afin de leur donner plus d'éclat et les tourner de cent manières et selon tout l'art et toute la méthode de bien chanter... » (1).

Ballard donne aussi une explication qui complète les précédentes : « Au reste, dit-il (2), il est bon d'avertir que sous le mot de chansons à danser l'on comprend aussi les chansonnettes qui ne sont pas de véritables airs sérieux ou airs de cour (pour parler en termes vulgaires) et qui approchent du mouvement de la sarabande ou de la gavotte ».

Il y a pourtant une différence à faire. La chanson a évolué de même que l'air. Jusqu'aux environs de 1650, les chansons simples et courtes, empreintes d'une robuste gaîté, non exemptes de plaisanteries grasses, sont en majorité. Dans la seconde moitié du siècle les textes deviennent peu à peu plus précieux, la facture musicale plus compliquée.

Chancy, maistre de la musique de la chambre du Roy, L. de Mollier, puis des dilettantes comme de Rosiers, de La Marre, Guyot, Michel, qui était audiencier, sont des représentants du premier type. Déjà les titres de certains recueils

---

(1) *Remarques*, p. 106 et 108.

(2) Préface du *second livre*, 1664.

indiquent leur caractère : *Les équivoques du sieur de Chancy* ou *Les libertés d'André de Rosiers*. Les dédicaces et avant-propos contribuent à vous orienter sur le contenu. Le recueil des *Equivoques* de 1640 est dédié par Chancy « au cher Flotte ». Il débute ainsi : « Flotte ! c'est mal penser à un goutteux de faire des chansons à danser et bien plus mal raisonner de les vouloir offrir à un autre goutteux... » Vient ensuite un avertissement au lecteur : « Cher amy, si les chansons à danser n'ont quelque pointe accompagnée de railleries, elles sont de mauvaises graces. Je te donne celles-cy pour une pierre de touche capable d'esprouver toutes sortes d'esprits : les équivoques dont elles sont ornées n'empeschent pas qu'une âme exempte de mauvaises pensées n'en puisse recevoir du divertissement... Si quelque femme ou quelque fille ne les chante pas ou défend de les chanter, asseure toy qu'elle entend le pair et la praize, et que son esprit est plutost porté au mal qu'au bien. » Enfin il s'adresse aux censeurs : « Ceux qui font profession de mettre au jour quelque musique sçavent bien que la naïfveté des chansons à danser ne demande point l'artifice et l'estude des airs de cour ; néanmoins s'ils considèrent bien mes chants, ils verront que ma plume les fait voler assez haut pour acquérir ce titre et que la vérité peut empescher l'envie de mordre dessus ». Dans le 3e livre, dédié à de Nyert, il assure que si les chansons à danser étaient accompagnées du luth « elles pourroient disputer le prix aux airs de cour. »

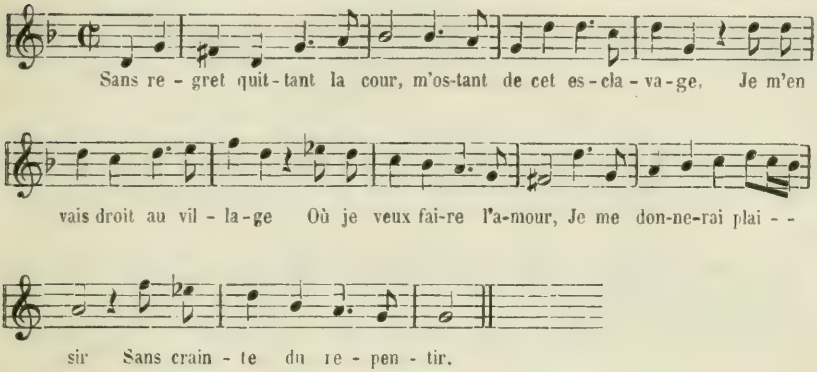
Ces airs étaient en général chantés « à la cavalière » c'est-à-dire sans accompagnement. Leur but est clairement défini par Chancy dans l'avis au lecteur du 4e livre : « Je te donne ce quatrième livre pour dissiper une partie de tes ennuis, si tu en as, ou pour te maintenir dans la réjouissance si ton cœur la possède ». De Rosiers déclare dans la préface d'un de ses recueils : « Un homme toujours sérieux serait insupportable et sa conversation ne serait bonne que quand l'on est endormy ; le rire dissipe l'humeur mélancholique, c'est pourquoy la pratique en est nécessaire » (1).

---

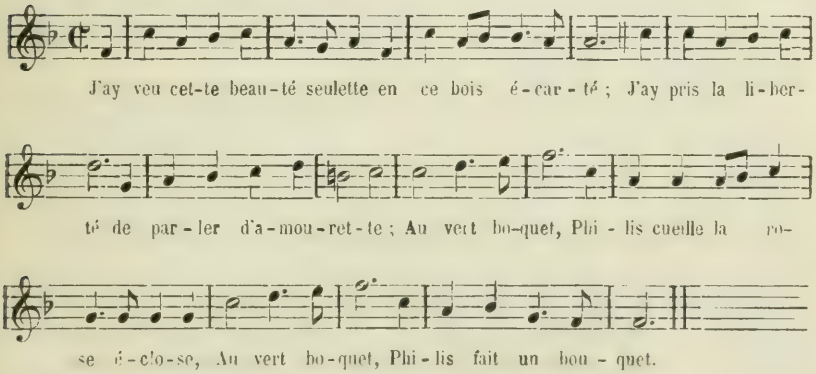
(1) *IIIe livre des Libertés d'André de Rosiers, sieur de Beaulieu*, à Messire André Girard Le Camus, conseiller ordinaire du Roy. Paris, 1651.

Presque toutes ces chansons sont très simples, au point de vue mélodique, et d'un rythme assez uniforme.

Voici comme exemple le premier couplet d'une chanson de L. de Mollier (1):



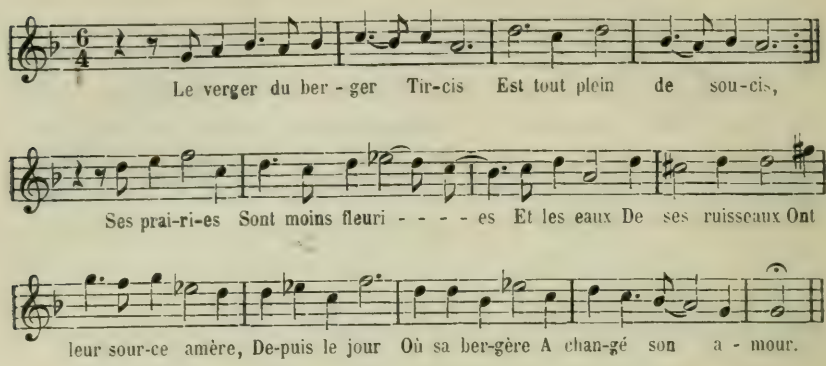
Cependant quelquefois un refrain aimable, peut-être une réminiscence de chanson populaire donne à la chanson un cachet un peu plus particulier. C'est le cas pour la chanson suivante de Chancy (2):



Peu à peu le nombre des sarabandes, gavottes, courantes, menuets augmente de plus en plus. A mesure que les paroles

(1) *Les chansons pour danser de L. de Mollier*, Paris, 1640.
(2) *IIIe livre des Equivoques du sieur de Chancy*, 1650.

deviennent plus galantes et tendres, les mélodies acquièrent plus de souplesse. Voici une chanson dans le mouvement de la courante, qui marque déjà bien le progrès accompli. Elle est de L. de Mollier [1] :



Dans cette chanson, comme dans la sarabande de De La Barre citée plus haut et d'autres semblables, l'art du chant est déjà plus raffiné. Du reste toutes, ou à peu près, se chantent avec des seconds couplets en diminution, se rapprochant ainsi du type de l'air [2].

Les exemples de chansons à danser datant de cette époque ne manquent pas, on en a publié souvent, nous pouvons donc nous dispenser d'insister davantage.

Une catégorie de chansons mérite pourtant d'être particulièrement examinée, ce sont les airs bachiques. Il est très curieux de voir combien ce genre s'est développé dans le courant du XVIIe siècle. C'est vers 1640 que son extension se fait le plus remarquer. A la littérature et musique galante et précieuse une autre s'oppose, triviale et burlesque. Quand Lambert et Benserade ont soupiré dans les ruelles des chansons tendres ou récité des épigrammes spirituelles, ils s'en vont au cabaret du Bon-Puis ou de Bel-Air, ou quelque autre maison fameuse du même genre. Ils y rencontrent Chancy, Flotte,

---

(1) Elle se trouve dans le premier livre de Ballard. Paris, 1658.

(2) Mlle Arnheim a publié une sarabande de Bacilly « mon sort est digne de pitié » avec son double (*Sammelb. I. M. G.*, 1909), mais les paroles ne sont pas placées exactement sous les notes.

l'illustre Potel, André de Rosiers, De La Marre, Scarron et peut-être le peintre Le Brun [1]. A la Pomme-de-Pin siégeait Saint-Amant, le « bon gros », « prince des goinfres et biberons », lui aussi grand amateur de musique. Flotte, gentilhomme ordinaire de la maison du duc d'Orléans, s'était acquis une réputation de buveur infatigable et en même temps d'excellent chanteur d'airs bachiques. Du moins c'est ce qu'affirme Jean Boyer dans la dédicace d'un de ses « recueils de chansons à boire et à danser » [2]. « L'on me pardonnera facilement et le public trouvera bon, s'il luy plaît, que je desdie des chansons à boire à un buveur éternel et des pièces de raillerie à un goinfre de haut appareil, qui leur sçait donner un tel prix qu'elles pourront passer dorénavant pour des pièces d'importance ; de vray, il faut advouer que les airs de table ne peuvent trouver leur perfection que dans le mouvement que vous leur donnez, ny leur grace que dans les gestes agréables dont vous sçavez accompagner leur cadance... » En des chansons joyeuses on célébrait les plaisirs du vin et de la bonne chair. Du reste dans les sociétés les plus raffinées on ne méprisait pas ces airs. Molière fait chanter une charmante chanson pendant le festin que Dorante donne à Dorimène [3], et même Louis XIV ne dédaignait pas d'en entendre chanter par les jeunes filles de Saint-Cyr [4].

---

(1) Dans les *Chansons pour danser et pour boire* du sieur de la Marre, 1650, il y a un sonnet adressé à l'auteur des chansons, signé Le Breun, et qui contient les vers suivants :

La Marre nous feras-tu croire
Que tu ne fais que commencer
A faire des chansons à boire
Comme aussi de celles à danser ?
Un peintre de son premier trait
Jamais un chef-d'œuvre n'a fait,
Un coup d'essay n'est coup de maître...

(2) Paris, 1636. Cette préface a été reproduite pas Mlle Arnheim (*Sammelb. I. M. G.* 1909, p. 411).

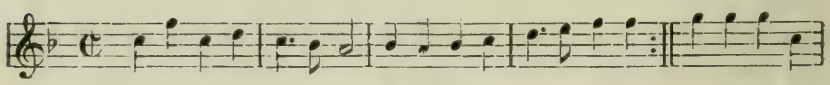
(3) « Un petit doigt, Philis », *Bourgeois gentilhomme*. Acte IV, sc. 1.

(4) Mlle d'Aumale raconte à une amie comment elle doit chanter devant le roi et même des chansons à boire. « Je ne sais pas votre air d'opéra, mais j'en sais d'autres, savez-vous : « vive Bacchus, vive Grégoire » ? D'autre fois nous chantons sans accompagnement, quelque fois avec la basse de viole et de flûte. (*Souvenirs sur Mme de Maintenon*, publ. par le comte d'Haussonville et G. Hanotaux, Paris, 1902, p. LXIV).

Notons, en passant, une remarque assez jolie de de Rosiers : « L'invention de la table est plus pour la conversation que pour le manger ; peu de choses suffit à l'homme, un discours joyeux, une chanson à boire gaillarde, un doigt de bon vin peuvent donner vingt ans de santé » (1).

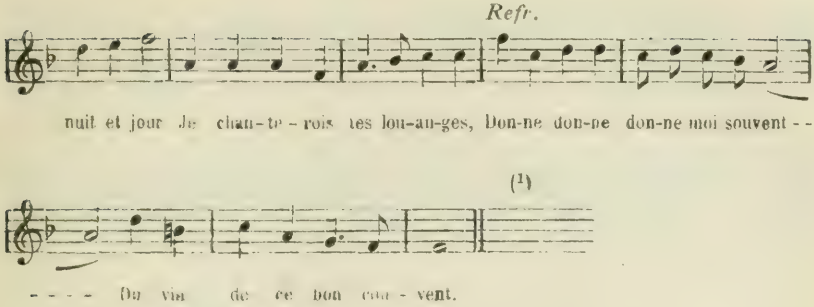
Au point de vue spécial de la musique il y a pour les chansons à boire comme pour les autres une évolution à constater. Dans les recueils d'airs du premier tiers du siècle, les airs bachiques sont assez rares, mais ils sont jolis et bien composés. Vers le milieu du siècle ils ont en général un caractère plus vulgaire, quelquefois trivial. Peu à peu ils s'affinent de nouveau et demandent même parfois un chanteur exercé, un virtuose.

Quelques compositeurs n'ont pas du tout cultivé ce genre. Ainsi nous n'en avons pas d'Ant. Boesset (2). Moulinié en a fait qui ont une allure fraîche et vive. Ceux de Lambert me sont inconnus. Les chansons de Royer, Chancy, de Rosiers et autres sont un peu lourdes. En voici une, comme exemple, dont le refrain est d'une heureuse cadence.



(1) *Ve livre des Libertés*, 1654. — Tous, il est vrai, ne se contentaient pas de si peu. Les bons mots et les plaisanteries sur les capacités des musiciens et chanteurs, en fait de boire, sont nombreux dans les écrits du XVIIe siècle. Oudin p. ex. (*Curiosités françoises*, 1640), cite le dicton : « Il eust été bon chantre, il entonne bien ». Gantez change la devise de Louis XI *bene vivere et laetari* en *bene bibere et laetari* (*Entretiens des musiciens*, 8e lettre). Le même déclare : « Comme l'on ne prend le poisson qu'avec l'ameçon, on ne saurait gagner l'amitié des musiciens qu'avec le verre ». (9e lettre), etc., etc.

(2) Gantez lui en fait même un reproche : « On dit pourtant que Monsieur Boesset, qui est excellent en toutes les œuvres, il n'en fait point à boire, de quoy ne se faut pas estonner, car s'il avait ceste qualité il seroit parfait et vous scavez que : Nemo perfectus nisi solus Deus. Toutefois il faut confesser que Monsieur Moulinier fait bien tous les deux, car nous avons des airs de sa façon de l'une et de l'autre espèce qui ne se peuvent pas imiter. Ceux de Monsieur Lambert ne sont pas mauvais puisqu'ils ont l'adveu des dames et lesquels Monsieur Bertaud chante de si bon cœur. » (*Entretiens*).



Un certain nombre d'entre elles sont sur un rythme de danse, gavotte ou autre.

La plupart sont écrites à deux voix, quelques-unes en dialogues. Avec Bacilly et Sicard le genre s'élargit. On écrit quelquefois les airs à plusieurs parties. Mais Bacilly y voit un inconvénient, parce que dans ce cas il n'y a que quelques personnes qui chantent, tandis que les autres écoutent (2). Il était, en outre, devenu de mode d'écrire des Récits pour voix de basse (3). Quelques-uns d'entre eux nous montrent que les chanteurs français disposaient de voix très étendues, et que si ces airs étaient chantés par des amateurs, ceux-ci savaient manier leur voix. L'air suivant de Sicard (4) est un des plus jolis exemples de cette sorte de littérature :

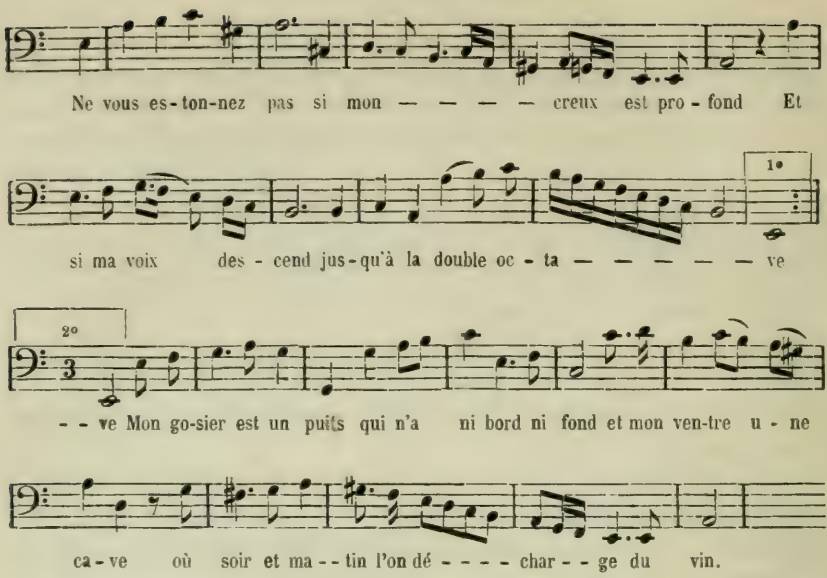
---

(1) *IIIe livre des Libertés de De Rosiers.*

(2) Préface de la *Capilotade bachique*, Paris, 1668.

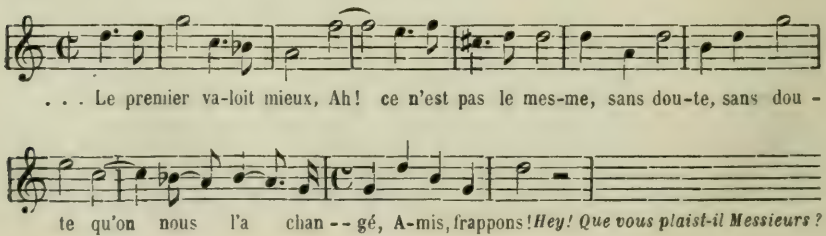
(3) Voir p. ex. le *Second livre d'airs bachiques*, composés par L. S. D. B., Paris, 1677. D'après l'éditeur ces airs étaient composés depuis longtemps. L'ouvrage est dédié au Maréchal Duc de la Ferté Senectère, et Bacilly prétend que c'est la bonne table du duc qui lui a suggéré l'idée de composer ces airs : « C'est là (à votre table) où j'ay pris la liberté de vous chanter ces airs, que vous avez écoutés avec joye, et c'est cette table qui m'a animé pour les faire et qui m'a donné l'art d'y réussir ny plus ny moins que feroit une maîtresse à l'égard d'un poète ou d'un musicien amoureux ».

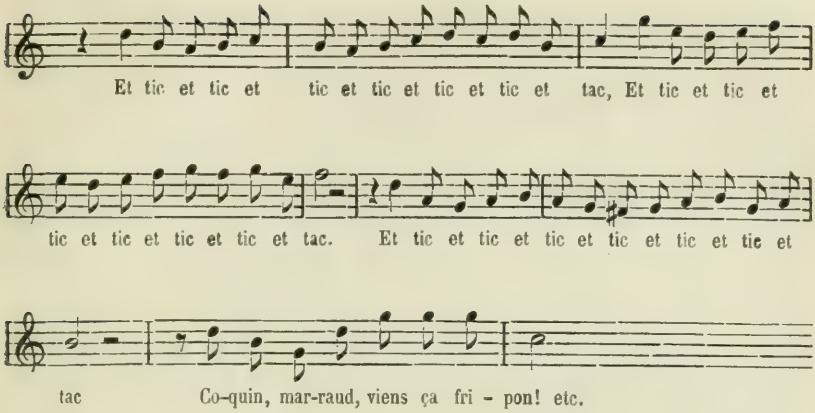
(4) Du 8e livre d'*Airs à boire à trois parties avec la basse continue par M. Sicard*. L'air est intitulé « Récit de basse avec deux violons » ; dans l'exemplaire de la B. Nat. (Rés. Vm7 291), l'une des parties de violon manque. — Dans les *Mélanges d'airs à deux parties, d'airs à boire* et *autres chansons*, B. D. B. (Bacilly), Paris, 1671, les airs bachiques sont également remplis de vocalises. Cette mode subsista jusqu'au milieu du 18e siècle comme le prouvent les Recueils d'airs sérieux et à boire de De Bousset et autres.



Autre progrès : ces airs ne sont plus chantés à voix seules ou avec une simple basse continue ; deux violons complètent l'accompagnement.

Les airs en dialogue prennent aussi plus d'ampleur et deviennent presque de petites scènes. Par leur vivacité, ils rappellent un peu certaines chansons du XVIe siècle, nous y trouvons aussi la répétition de syllabes onomatopoétiques, telles que *fi, fi, fi, tic tac, tic tac.* Voici un fragment d'un de ces airs, également de Signac. Les buveurs se plaignent qu'on leur ait donné un vin plus mauvais que le premier ; ils s'en prennent au garçon et frappent de leurs couteaux contre les verres. La seconde voix est malheureusement perdue, mais d'après le passage suivant, on pourra se faire une idée de ce qu'était l'air entier :





Ces chansons devaient naturellement être exécutées avec beaucoup de verve et d'entrain. Du reste, déjà dans la préface de son premier livre d'airs (1666), Sicard disait: « Je supplie ceux qui prendront la peine de chanter mes airs d'y donner le plus de mouvement qu'ils pourront. »

Lully n'eut garde de négliger un genre si apprécié en France (1). Dans ses comédies-ballets et dans quelques-uns de ses opéras il y en a de très jolis. L'un des plus connus est celui du *Médecin malgré lui* : « Qu'ils sont doux, bouteille jolie ». Le second air bachique du *Bourgeois gentilhomme* était d'après Lecerf un de ceux que Lully lui-même aimait le mieux (2).

Il reste un mot à dire sur des compositions d'un autre genre, les chants religieux. Sous un rapport, ils ont quelque affinité avec les chansons à danser et à boire, en ce que l'élément artistique est relégué au second plan. Le but essentiel des premières est l'amusement d'une joyeuse société, celui des

---

(1) Lecerf de la Viéville parlant des airs à boire insiste sur leur caractère français : « Ce sont des biens propres à la France et que les Italiens ne connaissaient pas... L'art de faire de jolis airs, des airs d'une gaieté et facilité qui cadre aux paroles est un point que l'Italie ne nous contestera pas ». (*Comparaison*, p. 120).

(2) Lecerf rend d'ailleurs justice aux prédécesseurs de Lully. « Du reste on a fait en France d'excellens airs bachiques avant que Lully y fut venu. Ça été un des talents de nos premiers musiciens que Lully prit en prenant une inclination à boire ». (*Comparaison*, p. 123).

secondes la dévotion, l'édification des fidèles. Dans les deux cas, une certaine simplicité s'impose.

Nous avons vu que, dans les premières années du siècle, les psaumes de Desportes avaient été fréquemment mis en musique. Vers 1650 et dans les années suivantes, les publications de mélodies religieuses sur des paroles françaises deviennent relativement nombreuses. Les psaumes de Godeau, évêque de Grasse, sont mis en musique par de Gouy, Lardenois, Auxcousteaux et Gobert. A la même époque, Etienne Moulinié, fait paraître ses *Meslanges de sujets chrestiens* (1), Henry Du Mont publie ses *Meslanges*, un peu plus tard le P. Fr. Berthod compose ses *Paroles très dévotes*, et naturellement Bacilly vient se joindre à eux avec ses *Airs spirituels* (2). La plupart de ces compositions n'ont, au point de vue spécial du chant, qu'une importance tout à fait secondaire. Mais les préfaces de ces recueils contiennent presque toutes des remarques intéressantes. Nous y voyons d'abord que l'un des soucis constants des compositeurs, à cette époque, est de rapprocher autant que possible les airs religieux des airs mondains. Bacilly le déclare nettement : « Il faut que ces sortes d'airs soient si approchans des airs du monde, pour estre bien receus, qu'à peine on en puisse connaistre la différence ». Les autres insistent tous sur la grâce et le « bel air » à donner aux chants. L'imprimeur de la *Paraphrase des psaumes par A. Godeau* (3), mis en musique par Gobert, transmet au lecteur les instructions du compositeur touchant leur exécution. Nous y lisons entre autres : « Il ne faut pas obmettre à bien faire les ports de voix, qui sont les transitions agréables et les anticipations sur les notes suivantes. On doit observer à propos les tremblemens, les flexions de voix qui se font principalement sur les mi et sur les dièses, et surtout bien faire les cadences, dont la grâce consiste à bien appuyer les ports de voix qui doivent précéder ». Moulinié s'excuse de certaines libertés qu'il a prises. « Au reste, je suis obligé de remarquer icy, touchant ma façon particulière de composer, qu'en quelques endroits j'ay affecté certains traits,

---

(1) Achevés d'imprimer le 7 déc. 1657.

(2) Nouvelle édition, 1688.

(3) Paris 1659, Pierre Le Petit, imprimeur.

et toutefois en petit nombre, qui sont assez hardis et qui passent peut-estre pour des licences dans l'opinion de ceux qui préfèrent l'austérité de l'ancienne manière aux agréments de la nouvelle ». De Gouy déclare qu'on lui a conseillé de s'accommoder au temps « et faire des chants sur le modèle des Airs de cour pour estre introduits partout avec plus de facilité » (1). Les cinquante premiers psaumes étant achevés, il les a soumis au jugement de Lambert « l'un des premiers hommes de nostre siècle pour la composition des beaux airs et des parties et surtout pour les bien exécuter, avec toutes les politesses que l'art nous a pu descouvrir jusques à présent ». L'avis de Lambert et celui de Moulinié auquel il s'adressa également furent favorables ; ils lui donnèrent aussi quelques conseils. « J'ai retranché dans l'impression par l'advis de ces excellents juges beaucoup de choses que j'estimois en quelque façon supportables, comme les ports de voix et les liaisons, qui me sembloient rendre le chant de mes parties tres agréables. J'avois marqué ces agrémens en faveur de ceux qui ne scavent pas la manière de chanter. Mais je les ay ostés afin de me rendre conforme aux autres airs, qui pour l'ordinaire s'escrivent simplement, laissant à chacun selon sa disposition la liberté de faire ce que bon luy semble ». Le P. Berthod, lui, a mis des signes et les explique : « Quand au-dessus de la notte vous verrez cette marque ∿ cela veut dire qu'il faut faire une cadence ou tremblement... et lorsque vous trouverez des dièses qui sont faits en cette sorte × cela signifie qu'il faut plaindre la note qui est après » (2).

Bacilly conseille, toujours pour se conformer à l'usage du monde, d'éviter toute expression qui ne soit du genre de celles qu'on est accoutumé à entendre. A ceux qui veulent chanter ses airs spirituels il donne avis de « ne pas se laisser surprendre à l'ignorance ou à la malice des maistres », mais de s'adresser à ceux qui savent chanter et bien appliquer les

---

(1) *Airs à quatre parties sur la Paraphrase des Pseaumes de Messire Antoine Godeau* composés par Jacques de Gouÿ, 1650.

(2) *Paroles très dévotes*, Paris 1665. — Berthod a aussi publié des *Airs de dévotion* (IIe livre 1658, IIIe 1662) qui sont des adaptations d'airs profanes de Lambert et autres.

ornements. Du reste, il écrit lui-même les « doubles », tout comme pour les airs profanes; p. ex.

1re strophe

C'est en vain qu'i-cy bas on veut se sa - tis - fai - - - re, on tient à de

2me strophe

faux biens par de fu-nes - - tes nœuds. Le plus par-fait — — — — bon-

- - heur cache un fonds de mi - - sè - - - re, au mi - - lieu des

plai - - - - sirs on se sent mal - - - - heu - reux. etc.

La plus intéressante de toutes ces compositions religieuses est peut-être le *Cantique de Moyse* de Moulinié. C'est une sorte de cantate composée de dix-huit morceaux à deux, trois, quatre et cinq voix. Deux seulement sont des duos, le n° 6 pour soprano et basse, le n° 11 pour ténor et basse. Les autres ont le caractère de compositions pour chœur. Il n'y a pas de morceau pour une voix seule.

CHAPITRE IV

Le Chant dans les Compositions de caractère dramatique

On sait le peu d'empressement que mirent les Français à adopter le genre de l'opéra. Malgré le succès d'une œuvre de valeur telle que l'*Orfeo* de Luigi Rossi (représenté en 1647), malgré tous les efforts de Mazarin [1] pour implanter l'opéra à Paris, les musiciens français restaient sceptiques et méfiants. Cependant ils ne demeuraient pas complètement inactifs. Le ballet de cour renaissait et prenait un essor nouveau, de timides essais de pastorales en musique étaient tentés par différents musiciens et, enfin, Molière dans ses comédies-ballets faisait à la musique une place de plus en plus grande. C'est dans ces trois sortes d'ouvrages qu'il nous faudra chercher, avant la création définitive de l'opéra par Lully, les éléments du chant dramatique.

En 1653, le ballet de cour, après une longue période de stagnation, reprend une nouvelle vie. Jean de Cambefort revient dans le *Ballet de la Nuit* [2] aux principes inaugurés par Guédron. A partir de ce moment, le chant prendra peu à peu une place toujours plus importante dans les ballets. Dans le *Ballet de la Nuit*, son rôle est encore limité à un air au commencement de chaque entrée, un petit chœur avec solo, et un dialogue entre le Sommeil et le Silence [3]. Le style des Récits est à peu près le même que celui des airs de Guédron et Boesset, seul le récit de Vénus chassant les Parques, la Vieillesse et la Tristesse « Fuyez bien loin, ennemis de la joie », est un peu moins lourd et guindé.

---

[1] Il est inutile d'insister ici sur cette partie de l'activité de Mazarin. Elle a été étudiée en détail par M. Romain Rolland (*Revue d'hist. et de crit. mus.*, 1901 et 1902, et *Musiciens d'autrefois*) et plus récemment par M. Henry Prunières : *L'opéra italien en France*. Nous renvoyons à ces ouvrages.

[2] Les vers sont de Benserade. C'est une de ses meilleures œuvres.

[3] M. Prunières a publié une partie de la musique de ce ballet dans l'*Année musicale* de 1912.

Mais déjà paraît l'homme qui va devenir le dictateur de la musique française. Après quelques petits essais comme compositeur, Lully remporte son premier grand succès avec le ballet italien de l'*Amour malade* (1657). L'année suivante, pour le ballet d'*Alcidiane et Polexandre* (1), il compose non seulement les symphonies et les airs italiens, mais aussi une grande partie des airs français, entre autres le joli récit : « Que votre empire, Amour, est un cruel empire », qui fut chanté par Mlle Hilaire. Dans le *Ballet de la Raillerie* (1659), se trouve le fameux duo entre la musique italienne et la musique française (2). Les deux musiques se critiquent et se raillent mutuellement, chacune en sa langue, et Lully suit le texte, changeant de style chaque fois que l'interlocutrice change, et soulignant avec habileté toutes les critiques. Nous voyons déjà ici s'affirmer ce talent de Lully pour la comédie en musique. Mlle de La Barre et Anna Bergerotti interprétèrent ce duo.

Les deux styles, italien et français, Lully les maniait déjà alors avec sûreté. Il est intéressant de voir comme il s'en sert dans des morçeaux se rapportant à des situations analogues.

Ainsi, pour plusieurs scènes de ballet il a écrit des Plaintes de femmes amoureuses ; les unes sont en italien, les autres en français. La plus importante est celle d'Armide pleurant le départ de Renaud, dans le Ballet des *Amours déguisés* (3). Après une courte introduction instrumentale le cri de douleur d'Armide « Ah, Rinaldo, e dove sei ? » éclate. Elle demande anxieusement où est Renaud, ne pouvant comprendre encore qu'il soit parti. Ce premier morceau de chant est composé de trois parties, les 14 premières mesures étant reprises après la partie du milieu (schéma A B A), puis la ritournelle instrumentale est répétée, et immédiatement suit un nouveau morceau de chant très mouvementé : « ferma, Rinaldo », s'écrie Armide, sur des notes syncopées, et la fin de la strophe « se morta è la tua fè, morta son io » est l'expression d'un désespoir poignant. Cet air a une deuxième strophe séparée de la première par

---

(1) Collection Philidor, v. 8.

(2) M. Prunières l'a publié dans son livre sur l'*Opéra ital. en France.*

(3) 1664. — La musique est dans le 12e volume de la *collection Philidor*.

une courte ritournelle ; quelques mesures de récitatif introduisent un nouveau petit air encore plus rapide, où les mots « sparite, svanite, fuggite » sont prononcés d'une façon presque haletante. Quand la voix se tait, les violons reprennent le même motif, puis le chant est répété. C'est, on le voit, une véritable petite cantate pour voix seule que Lully a écrite ici. Il ne composera pas de morceau aussi considérable en français. Celui qui s'en rapproche le plus est la plainte de Vénus sur la mort d'Adonis, dans le *Ballet de Flore* (1). Mais il est plus étriqué et plus raide que la plainte italienne. C'est un seul air, composé de deux parties, reliées par des ritournelles, et dont la première est reprise pour terminer, en somme une sorte d'air à da capo. La première phrase « Ah, quelle cruauté » est assez expressive, mais le meilleur passage est certainement la seconde moitié de la seconde partie (« Que les traits de la mort », etc.) Si Lully n'atteint pas à la même intensité d'expression que dans l'air italien, il fait preuve déjà ici d'un autre talent dramatique que Lambert ou Le Camus. Il avait aussi à tenir compte de ses cantatrices ; Anna Bergerotti était habituée au style des cantates italiennes, Mlle Hilaire, qui représentait Vénus, n'avait jusque là chanté que des airs d'un caractère plus simple, plus tendre et plus galant. On peut, du reste, voir combien Lully avait fait de progrès en peu de temps, en comparant cette plainte de Vénus avec celle d'Ariane du *Ballet de la naissance de Vénus*, écrit deux ans auparavant. Lully y est encore sous l'influence du vieux ballet de cour ; le texte qu'il avait à mettre en musique (« Rochers, vous êtes sourds... ») était de la pure phraséologie conventionnelle. Aussi Lully écrit-il un air en deux reprises bien correct. Dans la plainte italienne de Psyché (« Deh, piangete al pianto mio »), la femme malheureuse s'adresse également aux rochers et aux forêts (« sassi duri, antiche selve »), mais la phrase musicale coule plus librement.

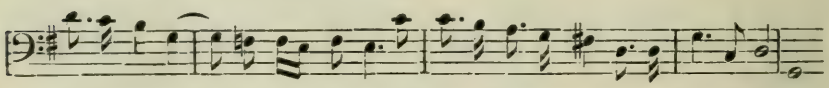
Les airs vraiment dramatiques sont rares dans les ballets de Lully. En général, les morceaux pour chant sont plutôt aimables, galants ou bien comiques. Les premiers n'exigeaient des chanteurs rien que ce qu'ils étaient accoutumés à faire

(1) 1667. — *Collect. Philidor*, v. 16. — Voir l'air à l'Appendice.

admirer dans les ruelles, les seconds posaient des problèmes nouveaux. Les deux trouveront leur application dans les scènes pastorales ou les intermèdes burlesques des comédies-ballets, que Lully écriva en collaboration avec Molière.

Dès avant Lully quelques musiciens avaient tenté d'écrire de petites comédies ou des pastorales en musique. En 1650, Dassoucy compose les *Amours d'Apollon et de Dafné, comédie en musique*, pièce émaillée d'airs, dialogues et chansons. La musique ne nous est malheureusement pas parvenue (1). C'est le même cas pour la pastorale de Charles de Beys et La Guerre, *Le Triomphe de l'Amour* (1655), (2) ainsi que pour la *Muette ingrate*, de Cambert (1658) et la Pastorale jouée à Issy et composée par Perrin et Cambert (1659). Mais les premières scènes pastorales que nous possédions en musique se trouvent dans un des intermèdes d'une comédie de Molière. Au mois de mai 1664 on organisa de grandes fêtes avec représentations, *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*. Molière y contribua par une petite comédie : *La princesse d'Elide* ; or, parmi les intermèdes de cette pièce, en partie agrémentés de la musique de Lully (3), plusieurs sont des scènes pastorales. Les plus intéressantes pour nous sont celles des intermèdes du milieu, Moron est amoureux de Philis. Celle-ci lui déclare qu'elle préfère Tircis, à cause de sa belle voix et de son chant. Moron comprend qu'il est indispensable pour lui d'apprendre également à chanter. « La plupart des femmes, aujourd'hui, se laissent prendre par les oreilles ; elles sont causes que tout le monde se mêle de musique, et l'on ne réussit auprès d'elles que par les petites chansons et les petits vers qu'on leur fait entendre ». Il demande au satyre de lui donner des leçons.

Celui-ci répond :



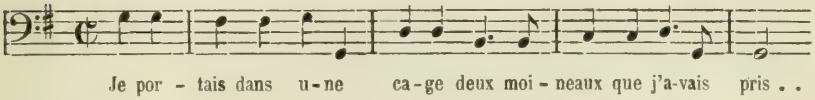
(1) Sur le livret v. Prunières, *L'opéra italien en France*, p. 334 et ss.

(2) M. Quittard a publié le texte dans la *S. I. M.*, 1909. Sur les pastorales en musique v. aussi l'article de M. de La Laurencie dans le Bulletin du Congrès de la Soc. int. de mus. à Londres, 1911.

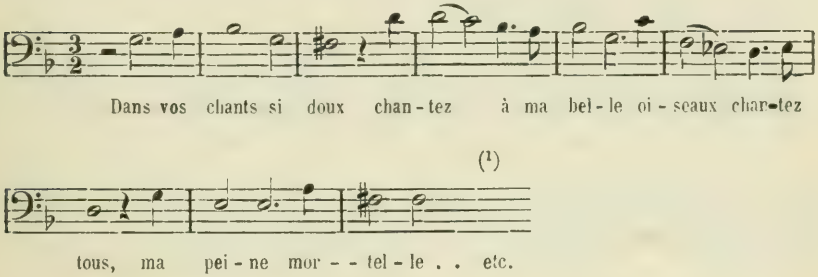
(3) La musique se trouve dans la *Coll. Philidor*, vol. 47.

ce à quoi Moron réplique: « Il est si accoutumé à chanter qu'il ne sauroit parler d'autre façon ».

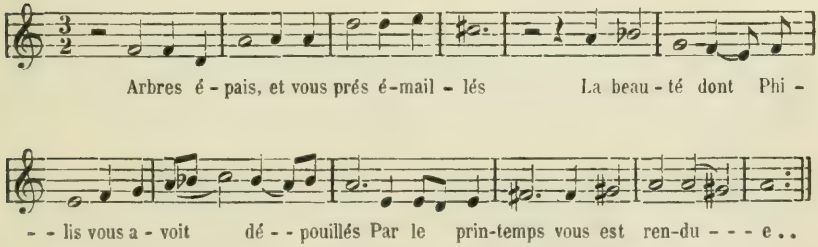
Le satyre chante un petit air un peu lourd :



Moron n'est qu'à demi-satisfait, il voudrait une chanson « plus passionnée », que le satyre lui a déjà une fois chantée, et celui-ci accédant à son désir, commence :



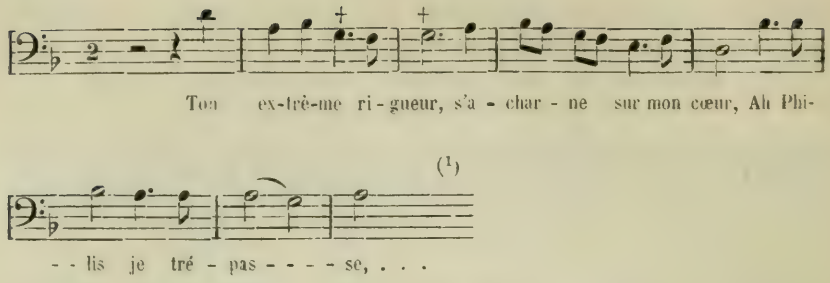
Dans l'intermède suivant, Tircis chante un air langoureux à Philis :



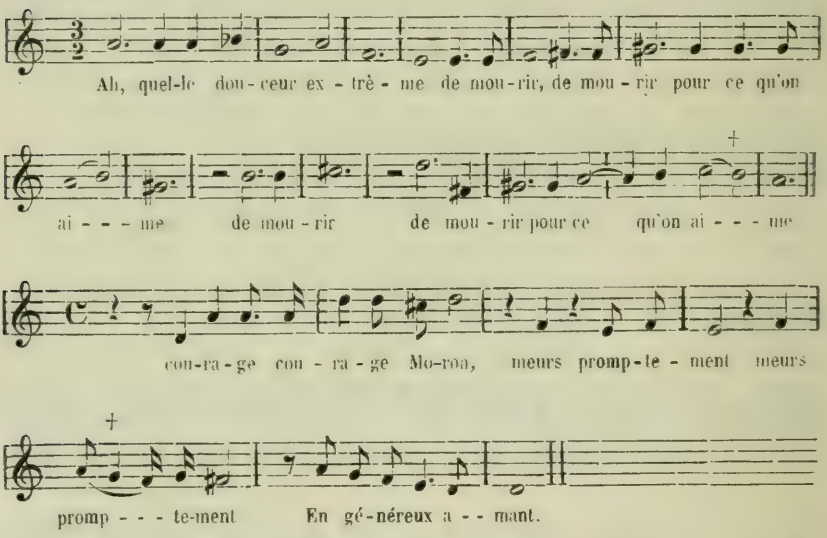
Moron survient ; il veut chanter aussi, mais sa chanson ne plaît pas ; elle est encore maladroite :

---

(1) Cet air se trouve aussi dans le 8e livre de Ballard, mais noté en clef de soprano et avec une basse vocale.



Philis, se moquant de lui, déclare qu'elle voudrait bien avoir un amoureux qui mourrait pour elle. Moron est prêt à le faire et Tircis pour lui donner courage, chante, en le raillant, la douceur d'une pareille mort :

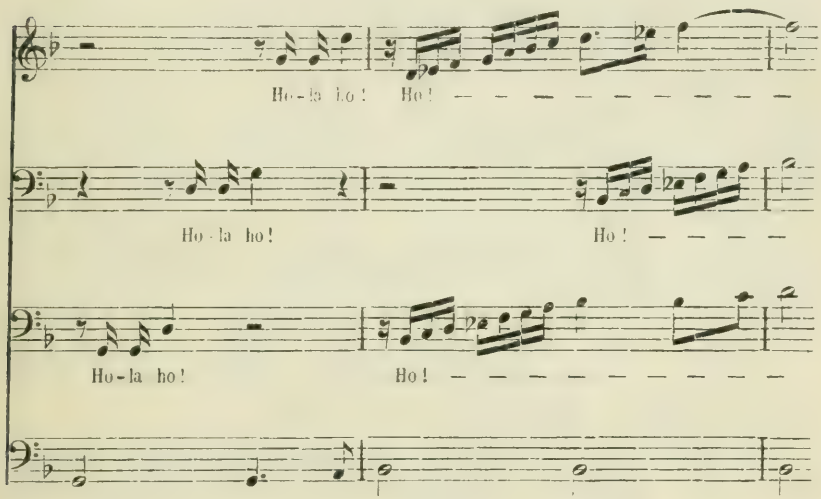


On a vu avec raison dans toute cette scène une satire des bergeries sentimentales, et la musique de Lully seconde parfaitement les intentions de Molière. Les chanteurs y auront naturellement encore ajouté du leur. Molière lui-même jouait le rôle de Moron, il aura su rendre son chant aussi ridicule

(1) La chanson entière se trouve dans le IVe volume des *Oeuvres* de Molière. Édit. Despois et Ménard.

que possible. D'Estival, basse à la voix puissante, aura chanté les airs du satyre avec la lourdeur et la sentimentalité exagérée, nécessaires dans ce cas.

Il y a dans la *Princesse d'Elide* encore une scène à remarquer, c'est, dans le prologue, le trio des trois valets de chiens qui réveillent Lysiscas et l'appellent pour la chasse. Ce morceau, assez long, peut être considéré comme le premier spécimen des chœurs de chasseurs [1], si fréquents plus tard dans les opéras comiques. Le baryton commence, imitant le son du cor, les ensembles alternent avec des petites phrases pour une voix, finalement les trois voix se réunissent encore pour un joyeux « hola, ho ! »



[1] Il s'agit ici de musique théâtrale. Les pièces vocales représentant des scènes de chasse sont, comme on le sait, beaucoup plus anciennes. Parmi les nouvelles formes introduites par les Florentins au XIVe siècle figure la « caccia ». Les caccie sont généralement écrites à deux voix en canon à l'unisson ou à l'octave ; souvent on y ajoute une troisième voix et, en outre, des préludes et interludes pour instruments. Le texte fait, au moins primitivement, la description d'une partie de chasse. Des interjections, de courtes phrases débitées en un parlando rapide donnent beaucoup de vie à la musique. (V. les exemples de caccie dans J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation*, 1904 ; Riemann, *Handbuch der Musikgesch.*, I, 2 ; Schering, *Studien zur Musikgesch. d. Frührenaissance*, 1913), Certaines chansons de Clément Jannequin procèdent en partie du même type, p. ex. « La chasse ». (V. Expert, *Maîtres musiciens de la Renaissance*).

Deux ans plus tard, Molière et Lully composaient ensemble une pastorale beaucoup plus importante. Benserade avait imaginé pour les fêtes de l'hiver 1666-67, à St-Germain, un grand ballet, le *Ballet royal des Muses*, auquel Molière devait aussi collaborer. Il écrivit la pastorale de *Mélicerte*, qui fut ensuite remplacée par la Pastorale comique et, en février 1667, le *Sicilien*. La musique de la « pastorale comique », qui nous a été conservée (1), est plus considérable que celle de la « Princesse d'Elide », de plus l'élément bouffon y tient plus de place.

Le vieux et riche berger Lycas est amoureux d'Iris, mais il craint d'être repoussé à cause de son âge. Coridon, auquel il confie ses soucis, lui conseille de se faire rajeunir par la magie. On va trouver trois sorcières (2), qui dans un trio burlesque (pour haute-contre, taille et basse) conjurent la « déesse des appas » de rajeunir le berger. Ce trio est en même temps une parodie grotesque des scènes de magie, alors à la mode dans les opéras italiens. Dans le trio suivant : « Oh, qu'il est beau le jouvenceau » les sorcières feignent d'admirer Lycas. Ce dernier pourtant a un rival, le vieux berger Philène. Celui-ci entendant Lycas prononcer le nom d'Iris, veut lui défendre de nommer cette belle ; une querelle s'ensuit ; les paysans les empêchent de se battre. Iris pourtant les refuse tous les deux et agrée Coridon. Les bergers désolés décident de mourir, mais aucun ne veut donner l'exemple à l'autre. Finalement un « berger enjoué » leur démontre leur folie.

La pièce offre au musicien des scènes variées et l'occasion de caractériser différents personnages. Les sorcières ne jouent qu'un rôle épisodique, pourtant le magicien chantant avec emphase se rencontre encore dans d'autres ballets de Lully. Les dialogues des bergers sont vivants et bien déclamés. Molière jouait le rôle de Lycas, tandis que d'Estival remplissait celui de Filène, plus compliqué sous le rapport du chant. La querelle des deux vieux est très divertissante :

---

(1) Coll. Philidor, t. 24. Recueil des Ballets de la B. Nat., de Versailles, etc.

(2) Dans les éditions de Molière on lit « trois magiciens ». Mais dans le volume de la coll. Philidor ce sont trois sorcières, ce qui rehausse le côté comique, ces sorcières chantant avec des voix d'hommes.

Filène

Est-ce toy, que j'en-tends, té-méraire, est-ce toy, Qui nommes la beau-

Lycas *Fil.*

té qui me tient sous ses lois? Oui, c'est moi, Oui c'est moi. O - ses - tu

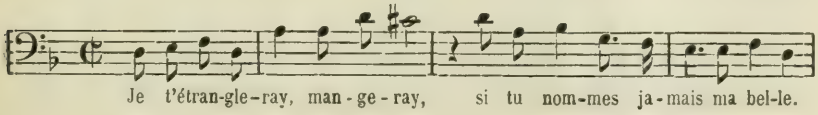
Lyc.

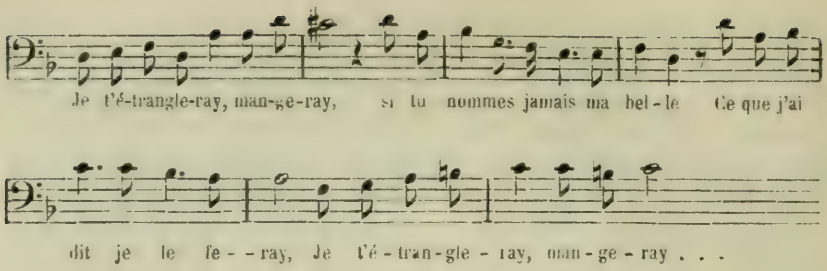
bien en au-cu - ne fa - - - con pro - fé - rer ce beau nom? Hé pour-quoy

non, Hé, pour-quoi non? etc.

On remarquera que, pour se moquer de son rival, Lycas répète toujours les dernières notes de la phrase que Filène vient de prononcer.

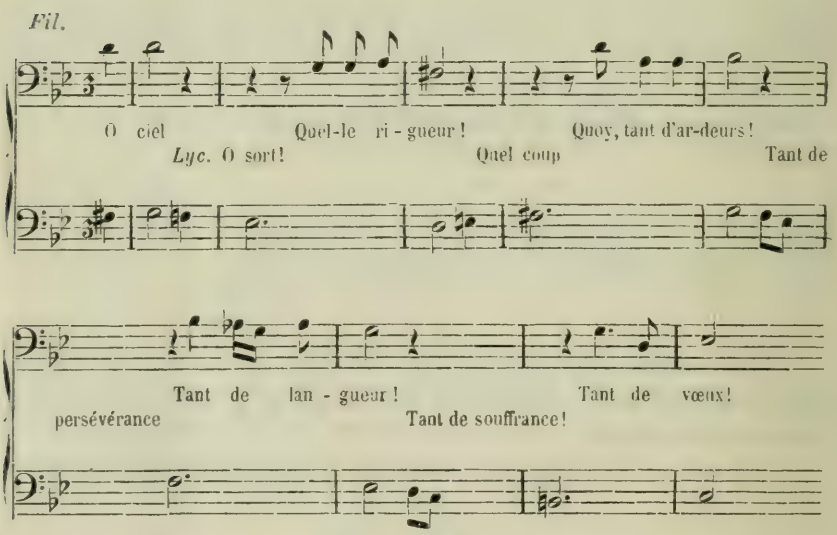
La fureur de Filène se manifeste d'une façon très comique :





Ces accents énergiques sont d'autant plus frappants que peu d'instants auparavant Filène a chanté un petit air langoureux : « Paissez, chères brebis... »

Le dialogue suivant, dans lequel les bergers désespérés exhalent leurs plaintes, est curieux par la combinaison du chant et de la déclamation. Molière n'avait naturellement pas une voix exercée pour le chant ; aussi parle-t-il, tandis que d'Estival chante ; mais, comme l'a déjà fait remarquer le collaborateur de Despois et Ménard, il aura déclamé sur un ton musical. Voici quelques mesures de cette scène :

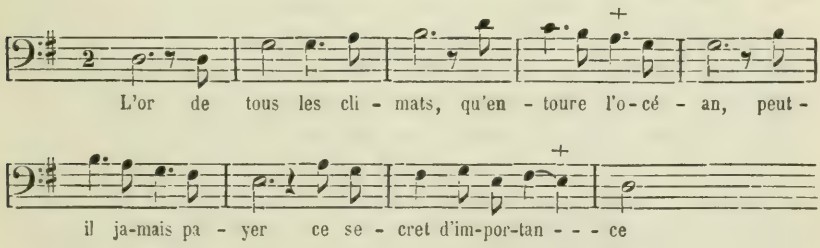


Le *Ballet des Muses* contient encore des scènes d'un autre genre, avec musique ; entre autres un dialogue original entre

une Nymphe (Mlle Hylaire) et Orphée (Lully) (1); ce dernier ne chante pas, il joue du violon. Mais c'est certainement à la pastorale comique que Brossard pensait, lorsqu'il disait : « C'est selon toutes les apparences ce ballet qui a donné l'idée de faire des opéras en français et qui avec les suivants et quelques autres a convaincu tout le monde de la possibilité de les faire » (2).

Les scènes pastorales des autres comédies-ballets, *Georges Dandin*, *Les amants magnifiques*, le *Bourgeois gentilhomme* sont surtout composés de petits airs tendres. Dans celles du *Malade imaginaire*, il est intéressant de constater la différence entre le style de Charpentier, beaucoup plus italianisant que son rival et celui de Lully. Malheureusement, la musique d'une des scènes les plus curieuses, celle où Cléante, déguisé en maître de chant, profite de la mode des dialogues de bergers pour déclarer son amour, n'a pas été conservée.

C'est dans les intermèdes nettement burlesques que le talent dramatique de Lully se montre sous son vrai jour. Il prend des types de la vie réelle, mais exagère d'une façon comique leur manière d'être, leurs qualités et leurs travers. Un de ces types est celui de l'opérateur de l'*Amour médecin*, le charlatan qui vend une drogue quelconque et vante toutes les qualités qu'elle doit avoir, est très bien caractérisé dans un petit air. Il commence avec un certain pathos :

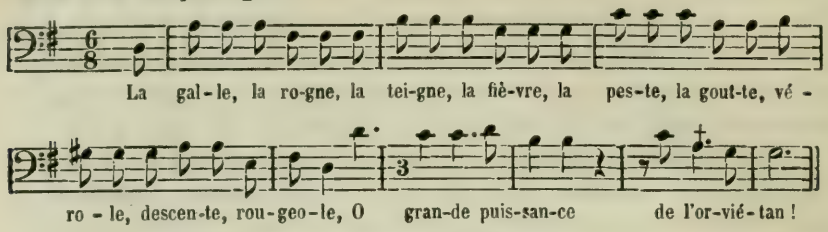


(1) « Amour trop indiscret ». Voir à l'appendice.

(2) Catalogue manuscr. de Brossard.

(3) Dans les *Entretiens galans* (Paris 1681) on loue particulièrement l'art que déployaient la femme de Molière et La Grange dans cette scène. « Cette belle scène du *Malade imaginaire*, poursuivit Bélinde, n'a-t-elle pas toujours eu sur le théâtre Guénégaud un agrément qu'elle n'auroit jamais sur celui de l'opéra. La Molière et La Grange qui la chantent n'ont pas cependant la voix du monde la plus belle. Je doute même qu'ils entendent finement la musique et quoyqu'ils chantent par les règles, ce n'est point par leur chant qu'ils s'attirent une grande approbation. Mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions ».

ensuite, s'animant, le charlatan énumère avec volubilité toutes les maladies qu'il guérit :



L'une des scènes les meilleures, est celle des deux avocats dans *M. de Pourceaugnac*, l'avocat traînant, qui pour chaque syllabe a besoin d'une longue note, et l'avocat babillard, qui d'un trait cite toute une kyrielle de noms (1). Plus tard Lully a encore développé la scène en faisant intervenir Pourceaugnac lui-même, qui chante en italien, et faisant un trio bouffe d'un comique irrésistible (2).

Enfin, la grande scène du donneur de livres dans le *Bourgeois gentilhomme* nous montre Lully en possession de tous les moyens pour mettre sur pied une scène vive et variée d'opéra comique.

Il y aurait encore d'autres exemples à citer, ainsi la jolie scène de la sérénade si habilement combinée avec la chanson turque Chiribirida dans le *Sicilien*. Mais nous ne pouvons trop nous étendre. Il suffira d'avoir constaté que dans l'espace d'une dizaine d'années Lully avait préparé peu à peu les chanteurs français à un genre à peu près inconnu d'eux, de sorte que quand les portes de l'Académie de musique s'ouvrirent il avait déjà, en partie, un personnel formé sous la main.

D'autre part, il est regrettable que Lully, après la création de l'opéra, se soit complètement tourné vers le genre de l'opéra héroïque et mythologique. Il suivait en cela le courant général de l'esprit de l'époque, mais en délaissant le chant plus léger et à caractère comique, il a privé la musique française d'une branché intéressante, et a borné le domaine de l'art du chant, en le forçant à rester soit dans le genre pathétique, soit dans le galant, ou à se tourner vers la virtuosité.

(1) V. ce duo à l'appendice.
(2) Dans le Ballet du *Carnaval*, donné en 1675.

TROISIEME PARTIE

L'ENSEIGNEMENT DU CHANT AU XVIIe SIÈCLE

Le Romain Pietro della Valle, comparant les chanteurs du temps de sa jeunesse avec ceux du milieu du XVIIe siècle, prétendait que les premiers ne connaissaient pas « l'art de faire des sons doux et des sons forts, d'augmenter peu à peu le son ou de le laisser mourir avec grâce, l'expression des différentes passions, l'exacte observance des paroles, l'art de rendre la voix tantôt gaie, tantôt triste, plaintive ou pleine d'ardeur, quand il le faut, et autres *galanteries* » que les chanteurs faisaient plus tard à la perfection [1]. D'après lui les Italiens n'auraient appris le véritable art du chant que dans les premières années du XVIIe siècle.

Mais quelle était la situation en France ? Le chant de nos musiciens répondait-il aux exigences formulées par Della Valle ? Leur technique était-elle à la hauteur des problèmes qui leur étaient posés ? Connaissaient-ils l'art de chanter avec expression ? Et, finalement, ont-ils exercé une influence directe sur le développement de la musique vocale ?

Une étude attentive des ouvrages théoriques et pratiques de l'époque nous permettra de répondre à ces questions. Pour la première moitié du siècle nos sources principales seront, outre les recueils d'Airs, les œuvres de Mersenne, en première ligne son *Harmonie universelle* de 1636, mais aussi les *Préludes à l'Harmonie* et les *Quaestiones celeberrimae in Genesim* publiées quelques années auparavant.

---

[1] *Della musica dell' età nostra.* V. Doni, *Tratt. di mus. II*, p. 255 et ss.

Les documents essentiels pour l'époque de Louis XIV sont les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Bacilly (1668) et sa *Réponse à la critique* (1679). Les deux auteurs ont pour nous une importance à peu près égale et précisément par leurs défauts — Mersenne un peu trop prolixe et se perdant dans des considérations étrangères à son sujet, Bacilly trop pédant et, comme l'a dit un contemporain, d'un esprit un peu borné — se complètent l'un l'autre.

Mais, à côté de ces ouvrages purement théoriques, la correspondance des musiciens et des amateurs de musique, les mémoires du temps, les recueils de poésies, les préfaces des livres d'airs, même les romans et les comédies nous fournissent une foule d'indications intéressantes. Enfin, il y a les documents musicaux eux-mêmes qui nous permettent de contrôler et de compléter les écrits théoriques.

CHAPITRE PREMIER

Des Dispositions naturelles

« Il y a trois choses pour parvenir à bien chanter, qui sont trois dons de la nature fort différents les uns des autres, à sçavoir la voix, la disposition et l'oreille ou l'intelligence » (1). Cette phrase très juste sert d'introduction à plusieurs chapitres dans lesquels Bacilly examine quelles doivent être les dispositions et les qualités de la voix de celui qui veut apprendre à chanter. Avant lui, Mersenne a aussi donné quelques indications sur les différentes sortes de voix, mais moins systématiquement. En les comparant avec les remarques de Bacilly, nous verrons quelles étaient les qualités qu'on jugeait alors indispensables.

Bacilly commence par faire une division des voix d'après leur timbre, leur étendue et leur force. Il fait tout d'abord remarquer la différence entre une belle et une bonne voix. La

(1) *Remarques curieuses*, p. 33.

première est celle qui « d'un seul ton peut estre agréable à l'oreille à cause de sa netteté et de sa douceur, et surtout de la belle cadence qui d'ordinaire l'accompagne ». Je suppose que par cadence il entend une sorte de vibration naturelle. « La bonne voix, au contraire, est celle qui, bien qu'elle n'ait pas toute cette douceur et cette cadence naturelle, ne laisse pas de charmer par sa vigueur, sa fermeté et par sa disposition à chanter de mouvement, qui est l'âme du chant et dont ces belles voix naturelles ne sont d'ordinaire point capables ». Il distingue ensuite des belles voix, les jolies voix, qui ont moins d'étendue. « Mais les belles voix, dit-il, ennuient souvent à la longue, les chanteurs qui en sont doués ayant peu de disposition pour les diminutions et les traits, et manquant le plus souvent d'oreille, ayant en outre une certaine répugnance à articuler distinctement ». Aussi trouve t-il ces voix plus propres aux ensembles qu'au chant solo.

Les reproches de Bacilly s'adressent plus au tempérament du chanteur qu'à la voix même, mais nous voyons encore de nos jours que les chanteurs doués d'un très bel organe sont souvent moins intelligents et plus paresseux que les autres.

Passant ensuite à l'amplitude et au timbre des voix, il les classe en grandes ou petites, fortes ou faibles, brillantes ou touchantes. Les défauts communs aux grandes voix sont le manque de souplesse et la dureté. Mersenne constate également le peu d'agrément de ces voix : « Les voix qui sont dures ne plaisent pas, quoiqu'elles soient justes, parce qu'elles ont trop d'aigreur et d'esclat qui blessent les oreilles délicates et qui empêchent qu'elles ne se glissent assez agréablement dans l'esprit des auditeurs » (1).

Bacilly remarque, du reste, avec justesse que pour corriger cette rudesse il ne faut pas trop modérer la voix, autrement on lui enleverait tout le son, « mais il faut que l'exercice continuel fasse cet effet de même que l'on diminue un morceau de fer à coups de marteau et de lime ». Les petites voix sont plus flexibles et ont plus de facilité pour les agréments; Bacilly constate en outre que les chanteurs, dont la voix est plutôt petite, ont généralement meilleure oreille. Les voix touchantes ont,

(1) *Harm. univ.*, p. 354.

d'après lui, souvent les mêmes défauts que les belles voix, seulement on ne les entend pas suffisamment dans les grandes salles. Pour les Assemblées et les Ballets, il faut des voix brillantes.

Examinant les qualités des différentes voix d'homme et de femme, il trouve que les voix hautes sont bien plus propres pour l'expression des diverses passions, les voix de basse étant quasi seulement capables d'exprimer la colère. Ici, Bacilly est en contradiction avec lui-même, car dans ses recueils d'airs bachiques il a écrit quelques récits de basse pleins de rondeur et de bonhomie et exigeant une certaine flexibilité de voix. Dans les scènes de Ballets de Lully on trouve aussi quelques airs majestueux pour voix de basse, mais Bacilly ignore, probablement de parti-pris, ces compositions. « Les voix féminines, dit-il, auroient bien de l'avantage par-dessus les masculines, si celles-ci n'avoient plus de vigueur et de fermeté pour exécuter les traits du chant, et plus de talent pour exprimer les passions que les autres » (1).

Il prend ensuite la défense des chanteurs en fausset, que souvent on méprise (2), faisant remarquer qu'ils peuvent beaucoup mieux faire valoir les agréments du chant. Il concède pourtant que ces voix ont de l'aigreur et manquent souvent de justesse. La question de la voix de fausset (3) était assez discutée au XVIIe siècle ; à l'époque précédente toutes les chapelles avaient des chanteurs qui savaient monter très haut en voix de tête. On les préférait quelquefois aux jeunes garçons, dont la voix passait trop vite, par suite de la mue. A partir de la seconde moitié du XVIe siècle les « falsettistes » furent peu à peu remplacés par les castrats. On reprochait aux

---

(1) Le P. Berthod préfère en général les voix de femmes. Dans la préface à ses *Airs dévots* il écrit : « Ma première intention a esté de composer ces chants pour des Filles, par ce qu'elles ont les voix beaucoup plus flexibles que les hommes, et que lorsqu'elles les chantent elles les rendent très agréables et excitent à la dévotion ceux qui les écoutent. » Il admet pourtant que les hommes « qui ont la voix un peu raisonnable y peuvent faire les petits agréments que j'y ay marqués, et les exécuter aussi bien que les filles. »

(2) *Remarques*, p. 46.

(3) Il s'agit naturellement de cette sorte de voix qui imite la voix de femme, et non du registre doux de la voix naturelle, que certains professeurs de chant, Garcia, Stockhausen et autres, nomment aussi fausset.

premiers, en général, d'avoir une voix perçante [1]. Doni parle avec admiration de la voix des castrats et de celle des cantatrices en opposition à celle des chanteurs en fausset [2].

Caccini préfère aussi la voix naturelle à la « voce finta » [3]. En France, il semble que l'emploi de la voix de fausset ait été considéré comme tant soit peu ridicule [4].

D'après Mersenne, les voix doivent avoir trois qualités ; elles doivent être justes, égales et flexibles. « La flexibilité, dit-il, consiste en une facilité et disposition à se porter par toute sorte de degrés et d'intervalles » [5].

C'est à peu près ce que Bacilly appelle la disposition, « qui est une certaine facilité d'exécuter tout ce qui concerne la manière de chanter, et qui a son siège dans le gosier ». Il constate pourtant que cette qualité est rare, les uns ayant le gosier propre à adoucir pour certains doublements de notes, mais manquant de fermeté pour les traits, d'autres, au contraire, n'ayant pas la souplesse nécessaire. Pour acquérir ces qualités le vrai secret est de s'exercer dès le matin en force et en douceur.

L'égalité est, selon Mersenne, « la tenue ferme et stable de la voix sur une mesme chorde, sans qu'il soit permis de l'augmenter en la haussant ou en la baissant; mais on peut l'affaiblir ou l'augmenter tandis que l'on demeure sur une mesme chorde ». Ceci est évidemment moins une disposition naturelle de la voix qu'une qualité à acquérir.

La justesse enfin, dit Mersenne, consiste à prendre le ton proposé sans qu'il soit permis d'aller plus haut ou plus bas que la chorde ou la note qu'il faut toucher et entonner ». Cela

---

(1) Zacconi dit entre autres : « Quelle voci che sono meramente di testa sono quelle che escano con un frangente acuto e penetrativo. » Et encore : « la detta voce di testa i più delle volte offende. » (*Pratica di musica*, v. *Vierteljahrschrift f. Musikwissenschaft*, vol. 7, 9 et 10.)

(2) Doni, *Trattati II*, p. 256.

(3) « Dalle voci finte non può nascere nobilità di buon canto, che nascerà da una voce naturale. » (*Nuove musiche*).

(4) Molière s'en moque en faisant chanter à M. Jourdain la petite chanson « Je croyais Jeanneton » en fausset. Dans les *Festes de l'Amour et de Bacchus* on lit au IIe acte « Forestan affecte de faire l'agréable et quitte son ton naturel de basse pour chanter en fausset. »

(5) *Harm. univ.*, l. VI.

veut dire qu'il faut avoir de l'oreille, et Bacilly déclare avec raison : « c'est avec cette qualité que l'on parvient à bien chanter, sans laquelle celle de la voix et de la disposition ne sont quasi rien. C'est par elle que la voix se rectifie quand elle est fausse, s'adoucit quand elle est rude, se modère quand elle est trop forte, se soutient quand elle est tremblante » (1). Cependant Bacilly fait remarquer que le mot de « justesse » n'a pas la même signification pour tout le monde : les uns disent qu'on chante juste quand on chante avec exactitude, d'autres appliquent ce terme à la mesure, d'autres à l'intonation. « On peut chanter faux, dit-il, par un méchant caractère de voix, qui n'est point assuré dans ses sons ». Tous ces défauts peuvent être corrigés par un bon maître, à moins que l'élève manque complètement d'oreille. Bacilly considère avec raison le choix du maître comme une affaire importante.

CHAPITRE II

Le Maître à chanter

« De trouver un maistre qui sçache tout ensemble faire de beaux chants, les bien appliquer aux paroles, leur donner tout l'agrément qui concerne la manière de chanter, tant pour l'invention que pour l'exécution, faire des seconds couplets qui soient autant parfaits qu'ils le puissent estre, et ne pechent point contre les regles de la quantité ; bien observer en chantant les veritables prononciations et les expressions des paroles, et bien entrer dans la pensée du poète qui les a composées, en un mot sçavoir bien chanter et bien declamer tout à la fois ; adjoustez encore l'accompagnement du théorbe, c'est ce qu'on n'a point veu dans les siecles passés et ce qui est très rare dans celuy-cy, et c'est ce qui s'appelle un véritable maistre ». Voilà le portrait idéal que Bacilly trace du maître à chanter (2).

---

(1) *Remarques*, p. 54,

(2) *Remarques*, p. 62, s.

Il a raison de dire que cet ensemble de qualités est très rare. Dans beaucoup de villes de province et même à Paris, les chantres d'église donnaient des leçons de chant, et certainement ils ne devaient pas toujours satisfaire à leur tâche (1).

La question qui se posait le plus souvent était, évidemment, de décider s'il était indispensable qu'un maître à chanter eût lui-même une bonne voix et sût bien chanter. Un pamphlet de l'époque *Le Mariage de la musique avec la danse* (1664) le nie : « Ce n'est pas une nécessité qu'un maître de musique ait de la voix et chante bien, pour montrer à bien chanter ». Les professionnels étaient, en général, d'un autre avis. Mersenne déclare : « Or, l'une des choses qui manquent aux maistres ordinaires, vient de ce qu'ils n'ont pas eux-mesmes de bonnes voix propres pour réciter, et pour exécuter les beautez qui embellissent les airs, et qu'ils ne prononcent pas assez bien chaque syllabe pour faire exécuter les mesmes choses à leurs escoliers » (2).

A un autre endroit, il prétend que celui qui aurait appris à chanter avec un instrument tel que le luth, l'épinette et surtout l'orgue ferait les intervalles plus justes que celui qui s'est formé auprès des maîtres à chanter. « Mais, ajoute-t-il, s'il veut perfectionner sa voix, il a besoin du maistre, à raison que les instrumens ne peuvent enseigner de certains charmes que l'on invente tous les jours pour embellir les chants et pour enrichir les concerts » (3). D'ailleurs, il convient que les maîtres qui ont la voix et l'oreille juste n'ont pas besoin d'instruments pour former la voix des enfants.

Bacilly fait une remarque très judicieuse : « C'est une erreur

---

(1) Bacilly dit qu'à Paris on ne voulait plus avoir d'ecclésiastiques pour maîtres. Il s'en formalise : « supposé que le chant soit un exercice innocent, il est plus à propos de se servir d'un ecclésiastique (ce qui se pratique dans les cathédrales des provinces, qui fournissent à la ville des maîstres de chant) qui en enseignant aura des esgards que les maistres séculiers n'auront pas et examinera si dans les chansons profanes que l'on veut apprendre il n'y a rien qui choque la modestie. » (Préface de la nouv. édit. des *Airs spirituels*, 1688.)

(2) *Harm. univ.*, p. 356.

(3) *Harm. univ.*, p. 47. — Adrien Petit Coclicus, élève de Josquin, conseillait déjà à l'élève « ut praeceptorem eligat, qui naturali quodam instinctu laete ac suaviter canit, ac clausularum lenociniis musicam laetam reddit. » (*Compendium musices*, Norimbergae 1552.

bien grande de dire qu'un maistre ne chante pas bien, mais qu'il montre fort bien, car si le maistre ne forme pas bien les choses, c'est-à-dire si par exemple il a la voix fausse, comment inspirera-t-il la justesse ? S'il a une méchante cadence, comment pourra-t-il corriger celle de son disciple ? S'il n'a pas de gosier pour faire les traits, comment pourra-t-il se faire entendre ? Et surtout s'il a de la dureté dans la voix et de la rudesse, comment pourra-t-il persuader la douceur, la légèreté et la délicatesse ? » (1).

Bacilly s'élève avec raison contre le préjugé (courant de ce temps-là comme du nôtre), que pour les commencements, un maître médiocre est suffisant. Car, dit-il, « des bons commencements dépend tout le progrès », et le bon maître succédant au médiocre a la double peine « de retrancher de mauvaises habitudes et de mauvais principes qui n'ont déjà pris que trop racine, et d'en donner de bons » (2). Il nous montre ensuite toutes les petites intrigues et roueries du métier : un maître, par politique, en recommande souvent un autre qui est fort au-dessous de lui ; on choisira un maître qu'un ami aura indiqué « lequel amy n'aura pas manqué de donner un maistre pour qui il a le plus d'affection plutost que celui qui a plus de mérite. » Certaines personnes se décideront pour un maistre par ce qu'il donne des leçons à un grand nombre de personnes de qualité « qui se le donnent souvent les uns aux autres par d'autres raisons que celles de la capacité ».

Finalement, il établit six conditions qui doivent être remplies par celui qui prétend au titre de maître (3).

Premièrement, il faut que le maître ait de la voix et qu'il l'ait juste, le chant ne s'apprenant pas seulement par les livres mais par l'exemple vivant. Pour la même raison, il faut, secondement, que le maître sache bien exécuter les traits du chant. Mersenne, on l'a vu, avait déjà énoncé des principes analogues.

---

(1) *Remarques*, p. 31. — Le chanteur espagnol Cerone dit aussi : « le maître ne doit pas se persuader que ses bons avis suffisent... les nouveaux élèves sont curieux non de ce que le maître dit, mais comment il chante ou joue. » *El Melopeo* (1613), p. 72. — Michael Prætorius déclare que le maître doit montrer *viva voce*. (*Syntagma* III, 237.)

(2) *Remarques*, p. 77.

(3) *Remarques*, p. 64—68.

La troisième règle établie par Bacilly complète les précédentes : « Il est très dangereux de se servir d'un maître qui chante du nez et qui exécute de la langue, d'autant que ces défauts se communiquent facilement ». Le second des défauts mentionnés ici nous paraît assez singulier. Cependant d'autres auteurs en parlent aussi. Certains chanteurs avaient l'habitude, au lieu de vocaliser les passages, de les exécuter du bout de la langue. Mersenne en parle également (1). Doni mentionne un autre défaut du même genre. « J'entends que depuis peu il s'y est coulé un abus de faire tremblotter la summise des lèvres en leurs fredons, pour montrer plus grande mignardise » (2).

Quatrièmement, le maître doit se rendre compte des moyens vocaux et des dispositions de l'élève afin de ne pas lui donner trop tôt à chanter des airs qui seraient au-dessus de sa portée.

Il est ensuite nécessaire qu'un maître sache bien la langue française, c'est-à-dire comprenne exactement le sens des paroles, soit au courant de la bonne prononciation, et connaisse la quantité des syllabes. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque la prononciation n'était pas encore complètement fixée (3). Mais il semble que sous ce rapport beaucoup de musiciens aient été d'une ignorance déplorable. Quelques années plus tard, Bacilly revient sur cette question : « cet exercice [le chant] s'est rendu méprisable par le peu de gens qui ont eu soin d'y joindre un peu d'étude des lettres et de politesse dans le langage... Il seroit donc à souhaiter que ceux qui veulent cultiver ce bel art eussent du moins quelque connaissance grossière de la langue française et surtout un peu d'orthographe, qui les empêcheroit de tomber dans mille inconveniens que je remarque tous les jours » (4).

Enfin, il est indispensable que le maître ait quelques notions de musique « c'est-à-dire la connoissance des nottes et des mesures, non pas dans une perfection si grande, qu'il faille qu'il chante à l'improviste (5), mais il suffit qu'il sçache déchiffrer

---

(1) *Harm. univ.*

(2) *Lettre à Mersenne.* B. N. fr. n. acqu. 6205. p. 569.

(3) Voir plus loin le chap. VI, où cette question est traîtée en détail.

(4) *Réponse à la critique*, 1679, p. 5 et 6.

(5) Dans certains milieux on admirait les Italiens, parce qu'ils savaient chanter à livre ouvert (cf. l'Epître de Saint-Evremond à la duchesse de Mazarin).

un air soit à loisir, soit tout d'un coup ; et mesme il est à propos qu'il y sçache adjouster le plus qu'il pourra de véritables ornemens, pour n'avoir pas besoin eternellement du secours d'autruy ». Il propose qu'on leur fasse passer une sorte d'examen.

Il est évident que des hommes comme de Nyert, Lambert, de La Barre, Le Camus étaient très bons musiciens. Mais il y avait aussi beaucoup de maîtres de chant qui n'avaient qu'une culture musicale et littéraire très rudimentaire. En Italie on était plus exigeant. Les compositeurs florentins étaient très lettrés. A Rome, dans la célèbre école de Virgilio Mazzocchi, l'élève apprenait, d'après Bontempi [1], outre le chant la théorie, le clavecin, les lettres. En France, Mersenne a, dès 1623, dans ses *Quaestiones in Genesim* formulé un certain nombre de préceptes à l'usage de ceux qui étudient le chant et la musique. Il insiste sur l'étude de la prononciation, de la quantité, du rythme, de la théorie vocale et instrumentale, mais finalement il se laisse entraîner à exiger que le musicien ait aussi des connaissances en médecine, philosophie et théologie [2].

Bacilly ne va pas aussi loin ; il demande seulement encore que le maître à chanter soit capable de composer lui-même de beaux airs, qu'il connaisse un certain nombre de compositions d'autres maîtres et qu'il sache les faire exécuter correctement.

---

[1] Bontempi, *Historia musicale*, 1695, citée par Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 144.

[2] ...Unum addam, musicum non solum in praxi et theoria vocalis et instrumentalis musices instructum esse debere, sed etiam in metrica et rythmica, deinde medicina, philosophia... denique theologia. » (*Quaestiones celeberrimae in Genesim*. 1623, p. 51 et s.)

CHAPITRE III

Formation du son. Pose de la voix. Les registres. Exécution du chant

Les auteurs français du XVIIe siècle ne nous disent pas grand chose sur la marche à suivre dans l'enseignement du chant. Pourtant, en rassemblant et coordonnant les différentes remarques on peut arriver à reconstituer à peu près le système qu'ils ont dû pratiquer.

Un grand nombre de bons chanteurs, tels que Moulinié et Lambert, avaient fait leurs premières études musicales dans les maîtrises. On y instruisait les enfants non seulement comme choristes, mais aussi, quand ils étaient doués, comme solistes, et il arrivait même que l'un ou l'autre, lorsqu'il avait une voix particulièrement belle, devînt un objet de convoitise de la part d'un puissant seigneur, qui désirait l'avoir pour sa chapelle particulière (1). En 1638, Louis XIII désira compter parmi les chantres de sa chapelle un soprano remarquable, Michel Preux, qui faisait partie de la maîtrise de Notre-Dame; le chapitre accéda à la requête du roi, mais peu après une délégation fut envoyée au Louvre pour redemander le soliste de la maîtrise.

Les pages devaient parfois chanter les rôles de femmes dans les ballets de cour (2).

Bacilly pose cette question : à quel âge doit-on commencer à cultiver le chant ? Il donne une réponse assez juste : « cela dépend, dit-il, du plus ou du moins de force et de complexion » (3). D'après lui, certains enfants ont, à l'âge de cinq ou six ans,

---

(1) V. F. L. Chartier, *L'ancien chapitre de Notre-Dame de Paris*, Paris 1897, p. 80 et s.

(2) Dans le *Discours au vray du ballet dansé par le Roy le 29 Janvier 1617* on lit : « Une nymphe toute échevelée et toute nue sortit du bassin et... chanta ces vers faits par Bordier, récitez par un des pages de la musique du Roy... » (Lacroix, *Ballets et mascarades* II, p. 115.)

(3) *Remarques*, p. 80.

plus de voix et de disposition que d'autres à quinze; on ne peut donc donner de règles certaines, mais « il est constant que le plutost que l'on peut cultiver la voix c'est le mieux », afin qu'elle ne prenne pas de « mauvais ply ou de mauvais tour », et en outre parce qu'elle s'augmente par le bon exercice, moyennant qu'il ne soit pas violent.

D'après un passage de Mersenne, nous voyons ce qu'on exigeait des jeunes chanteurs : « C'est à quoy les maistres se doivent estudier... afin que les pages et autres enfants qui doivent chanter devant le roy et dans les églises prononcent aussi bien en chantant comme s'ils parlaient simplement... Et pour ce subject ils doivent leur enseigner la manière de prononcer également bien les cinq voyelles a, e, i, o, u en faisant les cadences et les roulements » (1).

Le premier enseignement sera basé essentiellement sur l'exemple vivant donné par le maître et l'imitation de la part de l'élève. Le passage suivant de Mersenne est très instructif : « Que le maître au commencement entonne à l'oreille du disciple, avec la voix, qui est le meilleur, ou bien avec quelque instrument et luy fasse ouyr, imiter ou contrefaire de mesme avec la voix un de ces sons, puis un autre, sous la prononciation toujours d'une seule et mesme sylabe, qui sera le La si l'on veut, et fasse accoustumer ainsi le disciple à contre-faire ou imiter un chacun des sons qu'il oyra, sous la prononciation de la mesme sylabe seule, et luy fasse à mesme temps remarquer et connoistre la différence qu'il y a, sensible à l'ouye, entre le contrefaire et imiter pas bien; comme encore la différence qu'il y a sensible à l'ouye entre un son bien uniforme, égal, ou ferme et un son variable, inégal, ou qui se relâche en haut ou en bas » (2).

Ainsi, la première tâche du maître est de former l'oreille de l'élève (3), et Mersenne fait remarquer, avec raison, qu'en cela la voix est un meilleur guide que l'instrument. Bacilly est du même avis. « Il faut donc demeurer d'accord, dit-il, que l'ac-

---

(1) *Harm. univ.*, p. 356.

(2) *Ibid.*, p. 339.

(3) L'espagnol Cerone dit : « el perfecto cantante mas canta con la oreja que con la boca. » (*El melopeo*, Napoles, 1613, p. 70).

compagnement d'une voix juste et qui chante à l'unisson ou à l'octave d'une autre voix est bien plus propre à inspirer la justesse que l'instrument qui n'en est que le singe » (1). L'accompagnement avec le théorbe, ajoute-t-il, peut avoir de certains avantages, par exemple pour apprendre à bien garder la mesure. Avoir la voix juste et bien observer la mesure sont pour Mersenne deux conditions essentielles pour qui veut être bon chanteur (2). Nous avons vu plus haut qu'outre la justesse il demandait encore l'égalité et la flexibilité de la voix. Bacilly veut aussi qu'on sache entonner les tons avec justesse, bien soutenir la voix et bien la porter. Aucun des deux ne parle de l'art d'enfler ou de diminuer le son, le « crescere et scemare » qui revient si souvent dans l'avant-propos des *Nuove musiche* de Caccini (3). De même, il n'est pas question de ce que nous appelons aujourd'hui registres. On ne connaît que la voix naturelle, ou le fausset, c'est-à-dire dans les voix d'hommes, le registre imitant la voix des femmes. Caccini oppose la « voce piena e naturale » à la « voce finta ». Mersenne demande que la voix soit pleine et solide; il compare une telle voix à « un canal qui est toujours plein d'eau quand elle coule » ou à « un corps et visage charnu et en bon point » (4).

Mais en même temps une certaine douceur, jointe à la flexibilité, était nécessaire pour bien exécuter les cadences et diminutions. C'est à l'étude de celle-ci qu'on passait, dès que la voix était tant soit peu posée. « Or, après que l'on a enseigné à former le ton et à ajuster la voix à toutes sortes de tons on l'accoustumera à faire des cadences », dit Mersenne (5). L'exécution des divers ornements demandait non seulement de la souplesse mais aussi une certaine douceur (6) dans la voix.

---

(1) *Remarques*, p. 21.

(2) « Or, après que l'on s'est accoustumé à garder la mesure très exactement, et que l'on a la voix juste, l'on peut s'assurer d'avoir deux des meilleuree qualités nécessaires au bon chanteur. » (*Harm. univ.*, p. 323.)

(3) V. aussi la phrase du *Discorso* de P. della Valle, citée plus haut.

(4) *Harm. univ.*, p. 354.

(5) Sur les « cadences » etc. voir le chapitre suivant.

(6) « Il suffit de remarquer que si les airs français ont quelque chose de recommandable et de particulier sur ceux d'Italie, d'Allemagne et d'Espagne, cela dépend des cadences et des tremblemens, dont ceux qui chantent bien, comme fait le Baillif, ont coutume d'user... d'autant que la voix a pour lors une grande douceur. » (Mersenne. *Harm. univ.*, p. 359.)

Or, « douceur » et « mignardise » sont les termes qu'on rencontre le plus souvent à cette époque, lorsqu'il s'agit du chant français. C'est par ces deux qualités que nos chanteurs se distinguaient particulièrement de ceux d'autres nations, non seulement au dire de leurs compatriotes, mais aussi d'après l'avis des critiques étrangers (1).

Ce chant doux et mignard n'avait pas, du reste, l'approbation de tous. Mersenne, tout le premier, désirerait plus d'expression et plus de vie. « Or, pour chanter avec moins d'imperfection, il semble qu'il ne suffise pas de prononcer aussi franchement comme si l'on récitait, avec les accents convenables au sens de la lettre, que la voix soit belle, pleine, douce et moëlleuse, portée et conduite d'une belle manière ; mais encore qu'elle tienne d'une grande intention et soit animée d'un beau mouvement ; mais il semble que la mode présente ne soit qu'à la délicatesse et à la mignardise... » « Il faut advouer que les accents de passion manquent le plus souvent aux airs français, parce que nos chantres se contentent de chatouiller l'oreille et de plaire par leurs mignardises, sans se soucier d'exciter les passions de leurs auditeurs, suivant le sujet et l'intention de la lettre. Ils n'ont pas aussi cette majesté qui naît du beau et du grand et n'expriment pas toujours les significations des paroles » (2).

Plus loin, il déplore que les chanteurs français évitent les exclamations et les accents dont usent les Italiens, parce qu'ils s'imaginent qu'ils tiennent trop de la tragédie ou de la comédie.

Les remarques de Mersenne n'eurent aucun effet. Le goût resta encore longtemps au doux, au tendre, à l'élégant, au modéré.

---

(1) « Il faut advouer que de tous ceux que l'on a ouy chanter dans les terres de nos voisins, comme dans l'Espagne, dans l'Allemagne tant haute que basse, et dans l'Italie, que l'on n'en rencontre pas qui chantent si agréablement que les Français... et bien qu'ils (les autres) aient la voix plus forte, plus nette et plus sonore, ils ne l'ont pourtant pas si douce ny si charmante. » (Mersenne, *ibid.*, p. 42.)

Doni écrit à Mersenne : « Certes vos chantres françois ont une grande mignardise dans le chant. » (B. N. fr. n. acq. 2605.)

Voir aussi la dédicace de son traité de musique aux musiciens français, citée plus haut. — Il serait facile de multiplier les citations de ce genre.

(2) *Harm. univ.*, p. 341 et 362.

Saint-Evremond me semble parfaitement résumer le sentiment de la haute société au milieu du XVIIe siècle dans les vers qu'il adresse à la duchesse de Mazarin, admiratrice passionnée du chant italien :

« Vous êtes la Reine des belles
La Reine des spirituelles ;
Mais sur vôtre goût pour le chant
Nous ne vous admirons pas tant.
L'expression avec justesse
Qui n'a dureté ni molesse,
La manière, la propreté,
Temps, mouvement et quantité,
Toute syllabe longue et brêve
Connoistre avec discernement,
Et prononcer diversement
Le sens qui commence ou s'achève,
Tout cela ne fait rien pour vous
Et vous avez pitié de nous...
... O vous, chantres fameux, grands maistres d'Italie,
Qui de ce livre ouvert faites votre folie,
Apprenez que vos chants pour leur perfection
Demanderoient un peu de répétition.
Si vous n'entassiez point passage sur passage,
A chanter proprement si vous donniez vos soins,
Les méchants connoisseurs vous admireroient moins
Mais aux gens de bon goût vous plairiez davantage. » (1).

Même après la création de l'opéra français on redoutait les exagérations, et surtout on distinguait nettement entre le chant pour les *ruelles* et celui qui était destiné à la scène. Bacilly ne manque pas d'y rendre attentif : « Plusieurs s'imaginent que le chant tenant de la déclamation et ayant pour but d'exprimer les passions doit être exécuté avec beaucoup d'affectation, que d'autres appelleroient *outrer le chant*. Pour moi, je tiens que ce n'est pas avoir adjoûté au chant que cette grande affectation qui souvent est accompagnée de grimace, si ce n'est pour le récitatif, je veux dire pour le théâtre; mais

(1) Saint-Evremond, *Oeuvres*, t. V, p. 51. Saint-Evremond, qui dut s'exiler en 1661, fut assidu chez la duchesse de Mazarin, à Londres, où cette princesse arriva en 1675.

pour le chant qui se pratique dans les ruelles je soutiens que c'est adjoûter de l'agrément que d'en retrancher cette façon de chanter trop ampoulée qui en oste toute mignardise et toute la délicatesse » (1). Du reste, ajoute-t-il, « il est bien plus aisé à celui qui chante délicatement d'animer quand bon luy semble, qu'il n'est aisé à celuy qui marque beaucoup le chant de rendre son gosier flexible à mille délicatesses ».

Mais Bacilly n'est pas un admirateur exclusif de la légéreté dans le chant ; il admet bien aussi « du poids et de la solidité » ; « l'un et l'autre est bon, pourveu qu'il soit bien pratiqué et avec jugement » (2). La légéreté, continue-t-il, donne au chant ce qui s'appelle le *tour galant*, mais la pesanteur donne la force aux pièces sérieuses et qui demandent beaucoup d'expression. A propos d'expression, Bacilly nous donne l'explication d'un terme usité de son temps, mais qui déjà alors était susceptible de diverses interprétations, le mot de « mouvement ». D'après lui un air de mouvement ne signifie pas un air gai ou sautillant, en opposition à un air lent. « Le mouvement est tout autre chose qu'ils imaginent ; et pour moi je tiens que c'est une certaine qualité qui donne l'âme au chant et qui est appelée mouvement, parce qu'elle émeut, je veux dire elle excite l'attention des auditeurs, mesme de ceux qui sont les plus rebelles à l'harmonie, si ce n'est que l'on veuille dire qu'elle inspire dans les cœurs telle passion que le chantre voudra faire naître, principalement celle de la tendresse ; d'où vient que la plupart des femmes ne parviennent jamais à acquérir cette manière d'expression, qu'elles s'imaginent estre contre la modestie de leur sexe, et tenir du théâtre et rendent par ce moyen leur chant tout à fait inanimé, faute de vouloir un peu feindre ». Parlant ensuite de ce que nous appelons mouvement lent ou vif, il ajoute : « je ne doute pas que la variété de la mesure, ou prompte, ou lente ne contribue beaucoup à l'expression ; mais il y a sans doute encore une autre qualité plus épurée et plus spirituelle, qui tient toujours l'auditeur en haleine, et fait que le chant en est moins ennuyeux, qui est le mouvement, qui fait valoir une voix médiocre plus

(1) *Réponse à la critique*, 1679, p. 11 et s.

(2) *Remarques*, p. 15.

qu'une voix fort belle qui manquera d'expression » (1). Il ressort de ces citations que ce que Bacilly définit par « mouvement » c'est l'émotion Il est assez curieux de voir que Bacilly la dénie aux femmes, ou du moins qu'il déplore chez elles une trop grande timidité à la laisser paraître. N'y aurait-il pas là encore, jusqu'à un certain point, influence de l'esprit précieux ?

Une phrase de Bacilly mérite encore d'être signalée, parce qu'elle émane d'un esprit sain et pondéré, et qu'en outre elle pourrait être recommandée, pour être méditée de nos jours, à certains soi-disant professeurs de chant : « les règles du chant ne sont pas fantastiques, mais fondées sur le bon sens » (2). Du temps de Bacilly comme du nôtre il y avait évidemment des charlatans qui promettaient à leurs élèves des progrès rapides et des succès infaillibles sans qu'ils eussent besoin d'observer les règles avec trop de sévérité ; à ces gens-là Bacilly oppose la saine raison et le simple bon sens.

CHAPITRE IV

Les Ornements du Chant

De tout temps on a cherché à donner plus d'attrait et plus d'agrément à une mélodie simple en soi, ou à en rehausser l'expression en ajoutant à certaines notes d'une valeur relativement longue, une, deux ou plusieurs notes plus brèves, qui ou bien préparaient la première ou la reliaient avec la note suivante, ou encore l'entouraient comme d'une sorte de guirlande.

Les ornements, les passages et les « diminutions » n'étaient pas réservés au chant à une voix ; pendant le cours du moyen-

(1) *Remarques*, p. 200 et s.
(2) *Ibid.*, p. 14.

âge la musique vocale polyphonique aussi bien que la musique instrumentale en font largement usage, si largement que les abus qui se produisent dans le chant ecclésiastique nécessitèrent à plusieurs reprises l'intervention de l'Eglise.

Les Belges, Picards et Français étaient particulièrement renommés comme chanteurs, un grand nombre d'entre eux faisaient partie de la chapelle pontificale. Mais les Italiens les égalèrent bientôt, et les surpassèrent même. Au XVIe siècle on imprima une quantité d'ouvrages théoriques, dans lesquels la question des passages et diminutions est traitée en détail (1). Jusque bien avant dans le XVIIe siècle, les psaumes, les motets tout aussi bien que les madrigaux sont pourvus d'ornements et de passages destinés à faire briller la virtuosité des chanteurs; on ne les trouve pas seulement dans une voix, mais souvent dans toutes les parties. L'artiste en faisait l'application à un plus haut degré encore quand, dans une composition polyphonique, une seule partie était chantée, tandis que les autres étaient exécutées par des instruments. Nous pouvons nous faire une idée très nette de cette pratique vocale à la fin du XVIe siècle par les madrigaux de Luzzasco Luzzaschi, pour une, deux et troix voix avec accompagnement de clavecin (2). Ces compositions sont encore basées sur les principes de composition du XVIe siècle, mais l'auteur a lui-même pris soin de noter les ornements et diminutions.

Lorsque le nouveau style monodique s'établit, les passages et diminutions furent proscrits comme contraires à l'émotion et à la déclamation expressive. Non pas que Caccini et Peri s'en soient privés complètement, il étaient eux-mêmes trop virtuoses pour cela, mais ils en restreignirent l'usage (3). Marco da Gagliano, de même, déclare ne pas vouloir renoncer complè-

---

(1) Sur les ouvrages de Ganassi, Ortiz, Adrien Petit Coclicus, Hermann Finck, Girolamo dalla Casa, Rogniono, Zacconi, Diruta, Conforto, Bovicelli et Bassano, voir Max Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrh.*, dans *Publik. des I. M. G.*, *Beiheft* 7, 1902. Cf. aussi les articles de Chrysander sur Ludovico Zacconi dans la *Vierteljahrschrift f. Musikwissenschaft*, T. VII, IX, X, et de Krebs sur Diruta *ibid.*, t. VIII.

(2) V. O. Kinkeldey, *Luzzasco Luzzasschis Solo-Madrigale*, dans *Sammelb d. I. M. G.* 1908, p. 538 et ss.

(3) V. p. ex. les *Nuove musiche.*

tement aux trilles, groupes, passages, mais à condition qu'ils soient employés avec discernement (1). Plus tard cependant la virtuosité reprit ses droits; Doni loue les Français pour la modération avec laquelle ils usent des ornements, en comparaison des Italiens, et l'un des griefs qu'on fera au chant italien ce sera précisément l'abus des longs fredons (2).

Nous avons vu dans la première partie de cet ouvrage, quels étaient les ornements en usage dans les premiers airs de cour. A cette époque-là il n'existait aucune théorie sur les ornements du chant; on les apprenait par la pratique. Mersenne a essayé de les grouper en système. Mais Bacilly, le premier, les a étudiés en détail. Non seulement il explique la manière de les exécuter, mais il indique encore les endroits où l'on doit s'en servir, et donne les raisons pour lesquelles certaines syllabes ne souffrent aucun ornement.

Une des premières difficultés à laquelle se heurtaient les chanteurs inexpérimentés était la coutume de ne pas indiquer par des signes spéciaux la place où devait se faire un tremblement ou un port de voix, ou du moins de ne noter qu'une partie des ornements (3). Dans la préface de son livre d'airs de 1660, Lambert s'excuse de cette lacune : « Au reste, je voudrois de tout mon cœur pour la satisfaction du public avoir pu marquer dans ma tablature toutes les graces et les petites recherches que je tâche d'apporter dans l'exécution de mes airs, mais ce sont choses qu'on n'a pas trouvé l'invention de notter ». D'après Mersenne, les maîtres de chant avaient l'habitude en enseignant de marquer, probablement sur l'exemplaire de l'élève et au crayon, les endroits où les tremblemens devaient se faire : « Or il faut remarquer, dit-il, que les maîtres usent de différents caractères pour signifier les lieux et les notes où les tremblemens se doivent faire : par exemple le Baillif, Boesset et Moulinié mettent une croix ou une demi-croix

---

(1) Préface de la *Dafne*. V. E. Vogel, *Marco da Gagliano* dans *Vierteljahrschr. f. Musikw*, V.

(2) V. p. ex. le duo du *Ballet de la Raillerie* (1659).

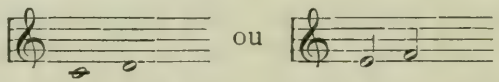
(3) Bacilly : « ...desquels ornemens la plupart ne se marque point d'ordinaire sur le papier, soit parce qu'en effet ils ne se pûssent marquer par le défaut des caractères propres pour cela, soit que l'on ait jugé que la trop grande quantité de marques embarasserait et osterait la netteté d'un air » (p. 135).

sur la note sur laquelle ils veulent que l'on face la simple cadence et un autre caractère en forme de la lettre *m* ou de la dièze lorsqu'il faut doubler la cadence ou multiplier les tremblemens » (1). Lui-même propose une étoile pour les tremblements, un accent circonflexe pour les grandes exclamations, etc., etc. On voit qu'il n'y avait aucune règle fixe. Ce n'est que vers la fin du siècle que nous rencontrons des signes imprimés, avec leur définition exacte, comme dans les livres d'airs de d'Ambruys (2).

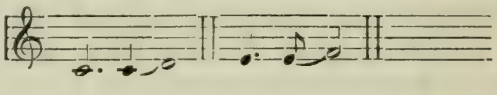
En combinant les indications de Mersenne et celles de Bacilly on peut établir un système assez complet des ornements du chant, tels qu'ils étaient pratiqués au milieu du siècle.

L'un des plus simples est le Port de voix. Mersenne le considère comme très important, au point de vue du chant aussi bien que de la formation de la voix : « ils rendent les chants et les récits fort agréables et seuls, estant bien executez, rendent les voix recommandables ».

Il indique assez clairement l'exécution du port-de-voix, dans l'intervalle d'une seconde majeure ou mineure, soit



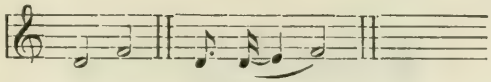
« ce que l'on peut faire en mettant un point après la note sur laquelle on commence le port, et puis en y ajoutant une noire, crochue ou double crochue après le point, laquelle signifie qu'il faut seulement un peu toucher la chorde précédente :



(1) *Harm. univ.*, 6e livre, 6e proposition. — Dans l'avant-propos de la seconde partie de l'*Harm. univ.* Mersenne dit : « mais par ce que les imprimeurs n'ont pu mettre les caractères qui signifient les tremblemens que l'on doit faire sur les notes sur lesquelles ils se trouvent, je les ay suppléés avec la main dans mon exemplaire auquel ceux-là pourront avoir recours qui voudront les marquer dans leur livre. »

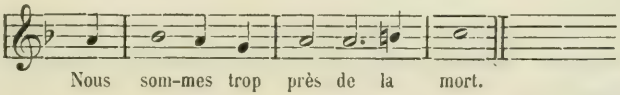
(2) Il n'est question ici, naturellement, que de recueils de pièces vocales.

ou pour une tierce



« La voix se coule et passe de ré à mi comme si elle tirait le ré après soy, et qu'elle continuast à remplir tout l'intervalle ou le degré de ré à mi par une suite non interrompue [1] ».

Bacilly distingue entre le port de voix plein et le demi-port de voix ; et il divise encore ce dernier en port de voix glissé ou coulé et port de voix perdu. Dans le port de voix plein il y a, dit-il, « trois choses à considérer, à sçavoir : la notte inférieure qu'il faut soutenir, le doublement du gosier qui se fait sur la notte supérieure et le soutien de la mesme notte après qu'on l'a doublée ». Dans le demi-port de voix le soutien de la seconde note tombe. Quant on donne la valeur de la note supérieure presque toute entière à celle qui précède on a le port de voix perdu ; dans le port de voix glissé le coup de gosier ne se marque pas avec fermeté [2]. « Il y a une espèce de port de voix qui ne se fait qu'en coulant, et de ce coulement ou glissement du gosier il n'y a point de marque particulière parmi les caractères de la musique ». Lorsque le port de voix ne se fait pas sur la même syllabe « on doit pourtant supposer la mesme note dans la syllabe sur laquelle se fait le port de voix, que dans la précédente syllabe ». D'après l'exemple qu'il donne [3], cela veut dire que la note inférieure est encore une fois répétée sur la syllabe suivante. Cet exemple est tiré de l'air de Lambert : « Mon âme, faisons un effort » [4]. Le passage en question est le suivant :



---

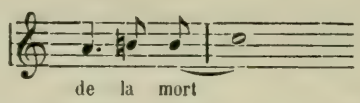
(1) *Harm. univ.*, Livre VI, 6e propos.

(2) A un autre endroit, il insiste sur le coup de gosier dans le port de voix plein et veut désabuser ceux « qui s'imaginent que dans le véritable port de voix il ne faille simplement que glisser nonchalamment le coup du gosier et qui nomment « rudesse » ce qui se doit appeler « fermeté ».

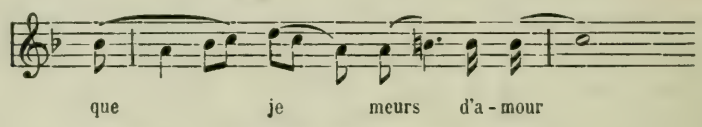
(3) Les citations de Bacilly ne sont compréhensibles que quand on a sous les yeux les livres d'airs in-4° et in-8° de Lambert, auxquels il renvoie continuellement.

(4) *Livre d'airs de 1660*, p. 4.

Le port de voix, si on le notait, devrait donc s'écrire ainsi



Mais, en outre, Bacilly demande que l'on emprunte encore « par anticipation quelque peu de la valeur de la notte supérieure, afin que le port de voix soit plus parfait par un long soutien de la notte inférieure avant le coup de gosier ». Comme preuve il cite le passage correspondant du « double » :



« où l'on voit que l'autheur ayant divisé la croche destinée pour la syllabe du mot d'*amour* en deux doubles croches, pour en donner une à la syllabe de *mour* si on se contentoit de l'exécuter de mesme qu'elle est marquée, ce seroit chanter ridiculement et pécher contre la règle qui dit de soutenir un temps considérable la notte inférieure avant que de la porter. Il faut donc, comme on dit, *aider à la lettre* et emprunter de la valeur du *do* (1) suivant, et le faire moins long qu'il n'est marqué ».

On se rappellera que Perrin a dit : « l'air marche à mesure libre », et l'on voit qu'en effet avec les subtilités dans l'exécution des ornements une mesure absolument rigoureuse était impossible.

Quant aux endroits propres aux véritables ports de voix, ce sont d'après Bacilly « les finales, médiantes et autres principales cadences ».

Bacilly fait aussi remarquer que le port de voix ne se fait pas seulement sur l'intervalle d'une seconde, mais aussi d'une tierce, quarte, etc. ; il cite un grand nombre d'exemples (2), auxquels nous ne pouvons pas nous arrêter.

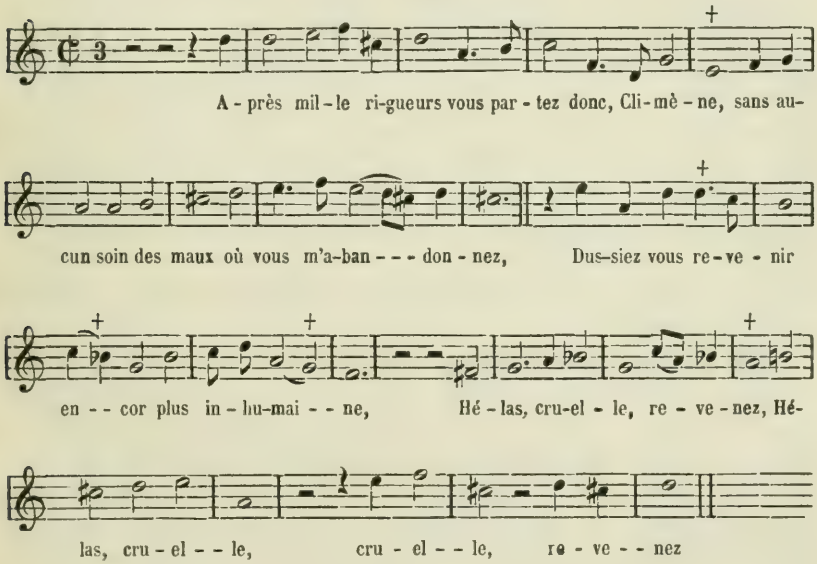
---

(1) Bacilly écrit *sol*.
(2) *Remarques*, p. 146 et ss.

Une observation est pourtant digne d'être retenue : « au reste il faut remarquer, que bien que le port de voix soit le grand chemin que les gens qui chantent doivent suivre, comme estant fort utile, mesme pour la justesse de la voix... il y a des coups de maistre qui passent par-dessus la regle, je veux dire que les sçavans par une licence qui est en eux une élégance du chant, l'obmettent quelquefois et ne font que jetter la notte basse sur la haute par un doublement de notte imperceptible ».

Dans bien des cas, dit-il, la seule règle, qui déterminera s'il faut faire un port de voix ou non, c'est le bon goût.

Finalement il condense encore ses observations dans l'analyse de l'air suivant [1] :



Entre *après* et *mille*, il ne veut pas de port de voix et juge plus à propos de faire les notes tout simplement. « Sur le mot de *rigueurs* il y a un plein port de voix à faire, de l'ut au ré, et cela est aisé à prouver, par la raison que c'est une cadence qui ressemble à la finale... Sur le mot de *partez* on

---

[1] Du IIe livre in-8°, p. 73. — Cf. *Remarques*, p. 159

pourroit faire toutes les trois manières de port de voix du *mi* au *fa*, mais principalement celuy qui n'est que glissé ou celuy qui est comme perdu..., mais il est encore mieux de faire tout uny et surtout de prononcer l'*r* suivant la règle des prononciations, laquelle prononciation ferme et solide supplée extrêmement au défaut du port de voix.

« Sur le mot de *Climène* on pourroit porter la voix dans l'intervalle de quarte, mais il ne faut rien faire encore, n'y mesme faire trois nottes sur *cli* en montant, comme font plusieurs ignorans, ou plutost ceux qui n'ont pas le goust bon.

« Sur *maux*, il y a encore un port de voix à faire du mi au fa diœsé (si-do) qu'il est à propos de faire glissé, en passant doucement par le fa (do) plein, avant que d'aller à celuy qui est marqué d'un diœse, c'est à-dire du semi-ton au ton par le semi-ton qui est entre deux... Mais ce qui est plus à remarquer pour les ports de voix différents, c'est dans les mots suivans: *hélas, cruelle...* où il faut se ménager et faire alternativement le port de voix glissé, le plein et le perdu. Sur le premier *hélas* on peut faire la première manière, sur le mot suivant de *cruelle* on peut fort à propos faire la troisième manière, et la seconde, qui est le port plein, sur la troisième répétition de ce mot le port de voix perdu, pour en suite faire celuy qui convient à la finale de l'air, dans la dernière syllabe du mot *revenez* ».

On voit par ces citations combien subtiles étaient les distinctions qu'on faisait, et sur quelles règles peu stables elles étaient basées. Mais le port de voix dans ces différentes nuances est intéressant en ce sens qu'il est un ornement spécialement français; il correspond au *portamento* italien dans l'acte de porter, de faire glisser la voix; mais la division de la note inférieure et l'espèce d'anticipation sur la valeur de la note supérieure n'a pas d'équivalent dans les ornements italiens, tout au plus dans ce que certains auteurs appellent les *accenti* [1].

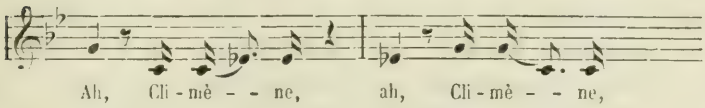
Ajoutons que certains auteurs indiquent les ports de voix

---

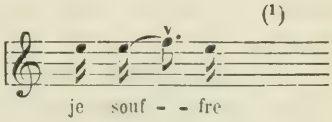
[1] M. H. Goldschmidt cite le titre d'un ouvrage de Rognone (1620): « Selva di varii passagi... nella prima di quali si dimostra il modo di cantare polito e con grazia e la maniera di portare la voce accentuata. » (*Die Lehre von d. vokalen Ornamentik*, 1907, p. 14.)

assez nettement ; on en trouvera dans les exemples cités précédemment. En voici encore quelques-uns :

Cambert : *Les peines et plaisirs de l'amour* :



d'Ambruys y ajoute encore le signe V (1)



Non moins fréquemment employée et tout aussi importante était une autre sorte d'ornements : les cadences ou tremblements, « que chacun sçait estre un des plus considérables ornemens et sans lequel le chant est fort imparfait » (2). Mersenne déclare que les cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans le chant. Pour lui, comme pour Bacilly, le tremblement consiste en des battements répétés sur deux notes. Il correspond à ce que les Florentins appelaient *tremolo*, tandis que leur *trillo* était une suite de mêmes notes répétées avec une légère aspiration. « Il faut seulement, dit Mersenne, battre l'air de la gorge qui doit faire quantité de tremblemens sans l'aide de la langue. Les cadences doivent être bien marquées et suffisamment martelées de peur qu'elles ne soient trop confuses » (3).

Bacilly fait remarquer avec raison que, chez certaines personnes, l'art de faire des tremblements est un don de la nature ; mais, ajoute-t-il, les autres peuvent l'acquérir ou le perfectionner par le bon exercice. La cadence trop peu prompte est signe d'un tempérament lent, celle qui est trop âpre et trop serrée, chevrotante, ne peut être corrigée que par un long et continuel exercice. Du temps de Mersenne il y avait

---

(1) L'Affilard (*Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, cinquième édit., Paris, 1705) se sert du même signe.

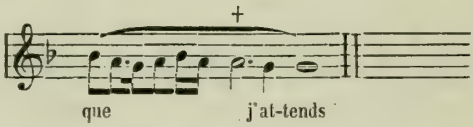
(2) Bacilly, *Rem.*, p. 164.

(3) *Harm. univ.*, p. 355 et 359.

deux autres défauts à combattre, l'un consistait à se servir de la langue ([1]), l'autre à faire tremblotter la lèvre inférieure ([2]).

D'après Bacilly il y a trois éléments à remarquer dans les cadences : une note de préparation, qui souvent n'est pas marquée, le battement du gosier, et la liaison du tremblement avec la note sur laquelle on veut tomber, et qui se fait au moyen d'une note touchée fort délicatement. Du reste, cette liaison ne se fera que sur la pénultième d'un mot féminin, tandis que dans une cadence sur l'antépénultième d'un mot masculin on supprime la liaison ; ces cadences s'arrêtent et se terminent d'elles-mêmes.

La préparation doit être faite avec soin ([3]), dit Bacilly. Il faut éviter de doubler d'un coup de gosier la note qui suit la préparation ; ce qui n'est propre qu'aux instruments, excepté dans des pièces considérables, où l'on tient la cadence aussi longtemps qu'on veut. Bacilly donne deux exemples ([4]) :



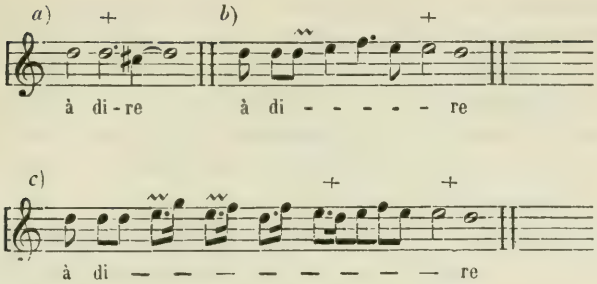
le second exemple est plus curieux, car le livre d'airs contient trois variantes pour le même passage :

([1]) La remarque de Mersenne est assez curieuse ; il dit : « Ceux qui n'ont pas la disposition de la gorge pour faire lesdites cadences et les passages, se servent des mouvements de la langue, qui ne sont pas si agréables, particulièrement lorsqu'on les fait du bout, car quant à ceux qui se font du milieu, ils sont nécessaires pour de certains passages qui ne peuvent s'exécuter assez exactement sans l'aide et le tremblement du milieu de la langue, à raison de la rencontre des voyelles qu'il faut prononcer et faire sentir aux auditeurs » (p. 355).

([2]) Doni en parle aussi. (Lettre à Mersenne, B. Nat. fr. n. acqu. 2605, p. 570).

([3]) « Il ne le faut point faire à regret, mais il faut tellement s'y plaire, qu'il semble qu'elle n'ait aucun rapport avec le tremblement » (p, 179).

([4]) Ier livre in-8°, p. 31 et p. 9. *Remarques* p. 180 : « Par exemple si le tremblement se fait sur un *mi* et que le *fa* soit par conséquent la notte qui prépare la cadence, il ne faut pas doubler le *mi* avant que de le trembler ; ou si on le double, il faut que ce soit lentement, ou bien en le battant du *fa*, en disant *fa mi fa mi ré ré.* »



Il répète l'avis de ne jamais omettre les liaisons après les cadences, même si elles ne sont pas marquées sur le papier.

Bacilly parle encore d'une sorte de tremblement qui se fait parfois pour rendre le chant brillant, et qu'on nomme *flexions de voix*. Il ne le définit pas autrement, mais il semble que ce soit une sorte de mordant assez vif (1).

Le tremblement *étouffé* est d'après Bacilly, très commun dans le chant ; « le gosier se présente à trembler et pourtant n'en fait que le semblant, comme s'il ne vouloit que doubler la notte sur laquelle se devoit faire la cadence ». Cet ornement ne se marque jamais. Il faut un peu de soin et de patience pour l'apprendre, ce qui rebute beaucoup de gens (2).

Ce que Bacilly dit de la double cadence n'est pas très clair. Aussi il répète avec insistance que cela consiste absolument dans la pratique, aussi bien que le secret de l'acquérir.

Dans les livres d'Airs in-8° Bacilly emploie la petite croix pour indiquer les tremblements, c'est le signe le plus usité dans les recueils de chant; en outre nous y trouvons le signe ∿ qui désigne peut-être la « flexion de voix ». Chez d'Ambruys ce même signe est employé pour la double cadence, il se rapproche aussi de la double cadence dans les pièces de Clavecin de d'Anglebert (3). Pour la « cadence ou tremblement appuyé », d'Ambruys se sert d'une marque très différente : ⊠, tandis que le petit × désigne la « cadence ou tremblement en l'air ».

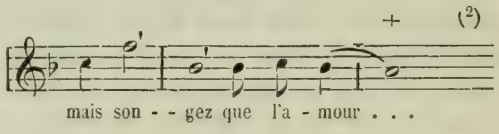
---

(1) V. p. 166 et 184.

(2) Il semble concorder avec ce que les Allemands appellent « Pralltriller »

(3) V. E. Dannreuther, *Musical ornamentation*, I, p. 95.

De même que les cadences et tremblements ne se font que sur des syllabes longues, un autre genre d'ornement, les accents ou plaintes ne peuvent se faire sur les syllabes brèves. « Il y a, dit Bacilly, dans le chant un certain ton particulier qui ne se marque que fort légèrement du gosier, que je nomme accent ou aspiration, à qui d'autres donnent assez mal à propos le nom de plainte, comme s'il ne se pratiquoit que dans les endroits où l'on se plaint. » (1) Mersenne parle aussi de « l'accent plaintif » qui se fait « sur la note accentuée, en haussant un peu la note à la fin de sa prononciation et en luy donnant une petite pointe, qui passe si viste, qu'il est assez difficile de l'apercevoir ; mais il le faut seulement hausser d'un demy ton, qui consiste dans un petit effort de la voix. » Bacilly déclare également que bien que ce soit une note on ne fait que l'effleurer, » par conséquent il vaut mieux ne pas la marquer sur le papier. Mersenne avait proposé une petite ligne droite | ou une sorte d'accent aigu ′ pour indiquer cet ornement ; d'Ambruys se sert du même signe. Voici un exemple tiré d'un de ses airs :



Un autre ornement, qui se place aussi sur les syllabes longues, c'est le doublement de gosier sur la même note, « qui se fait si promptement qu'à peine on s'aperçoit si la note est double, ou si elle est simple, ce que l'archet du violon exprime assez bien, et ce que l'on nomme vulgairement « animer » (3). Ce doublement de gosier peut aussi être combiné avec l'accent. Les notes finales d'un Air, ou d'une phrase, ou d'une cadence ne doivent pas se terminer par une sorte d'accent, mais il faut finir en diminuant peu à peu la voix après l'avoir auparavant augmentée. Mais à ce propos Bacilly fait remarquer

(1) *Remarques*, p. 189.

(2) *Livre d'airs*, 1685. L'Affilard (*Principes très faciles*) se sert du même signe. Mais il désigne cet ornement par le nom de *Feinte*.

(3) *Remarques*, p. 197.

un défaut assez fréquent, qui est de modérer de temps en temps la voix sans nécessité et puis de la pousser de nouveau. Il prétend que sur le luth, le théorbe, la viole on peut le faire. « Mais la voix qui est accompagnée de paroles effectives n'a pas besoin de ce ralentissement pour exprimer ce qu'elle veut ; ainsi c'est un pur badinage que de la modérer à contre temps, surtout dans le port de voix, qui souvent se fait sur des paroles qui demanderoient bien plutost qu'on le poussast avec quelque violence, ainsi que dans les finales des airs et dans la note qui suit la cadence que l'on doit toujours jeter en avant » (1). Il ne faut pas non plus finir par un accent superflu, que quelques uns nomment hoquet.

Passages et diminutions sont d'après Bacilly des termes synonymes. On les applique à tort presque exclusivement aux seconds couplets, par ce que ceux-ci sont remplis de fredons, roulements, broderies. Bacilly s'efforce de réfuter les arguments de ceux qui attaquent l'usage des diminutions. Il accorde qu'un chant uni, dans lequel on remarque la beauté de la voix et la netteté du chant est très beau, mais ce qui est brodé et enrichi l'est encore davantage. Du moment qu'on admet que de retrancher la diminution dans les pièces instrumentales et particulièrement dans le clavecin, serait leur ôter leur plus bel ornement, pourquoi ne s'en servirait-on pas dans la voix qui est l'instrument naturel « dont les autres ne sont que le singe » ? (2) On prétend que ces passages ôtent toute l'expression du chant et que dans les instruments on est obligé de s'en servir par ce qu'ils ne parlent pas. Bacilly objecte que l'expression, loin d'être anéantie par les passages, est encore augmentée, pourvu que les paroles soient également fortes dans les premiers et les seconds couplets. Du reste, il suffit d'avoir une connaissance parfaite de la quantité pour empêcher que la prononciation ne soit viciée, c'est-à-dire si l'on sait « changer adroitement les notes longues et brèves, conformément aux syllabes de même nature, soit en anticipant, soit en retardant, en transposant ou mesme en répétant plus de syllabes en certains endroits et moins en d'autres. »

Parmi les règles spéciales que Bacilly donne pour les

---

(1) *Remarques*, p. 194.
(2) *Ibid.* p. 212.

diminutions il y en a quelques-unes qui offrent un intérêt particulier puisqu'elles nous font connaître certains usages différents de ceux de notre temps. Ainsi dans les diminutions on avait la coutume de ne pas donner la même valeur à toutes les notes, mais de chanter la première de deux notes comme si elle était pointée, enlevant donc la moitié de sa valeur à la seconde. Bacilly parle de cet usage de noter les passages sans points, «les laissant à deviner aux gens que l'ont croit y devoir estre experts». Il cherche à expliquer cette particularité et en même temps à indiquer la manière d'exécuter ces passages avec finesse et élégance. «Quoy que je die qu'il y a dans les diminutions des poincts alternatifs et supposez, c'est à dire que de deux nottes il y en ait d'ordinaire une poinctée, on a jugé à propos de ne pas les marquer, de peur qu'on ne s'accoustume à executer par saccades, je veux dire par sautillemens à la maniere de ces pieces de musique que l'on nomme Gigues, suivant l'ancienne méthode de chanter qui seroit présentement fort desagréable. Il faut donc faire ces sortes de nottes pointées si finement que cela ne paroisse pas, si ce n'est en des endroits particuliers qui demandent expressément cette sorte d'exécution, et mesme il faut entièrement les éviter en certains endroits.» (1)

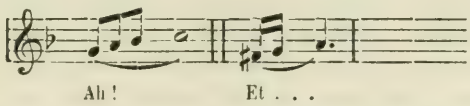
Il signale ensuite quelques fautes d'exécution qui ne sont pas spéciales à son temps mais que l'on peut encore aujourd'hui fréquemment observer. Ainsi il fait remarquer que quand une note est suivie d'une autre à un degré inférieur il ne faut pas négliger la note supérieure mais bien la marquer et lui donner le son qu'elle doit avoir. Il faut prendre garde de ne pas abandonner son gosier dans les passages qui se font en descendant, mais conserver à chaque note la solidité qu'elle doit avoir, pour ne pas tomber dans une légèreté vicieuse et confuse. (2) Par contre, il y a des endroits qui ne demandent pas que le gosier frappe avec un son égal chacune des notes, et souvent on n'a qu'à le laisser aller à l'abandon, principalement

---

(1) *Remarques*, p. 232. Dans son *Art de toucher le clavecin* (1717), Couperin parle aussi de cette particularité d'exécution : « nous pointons plusieurs croches de suites par degres conjoints ; et cependant nous les marquons égales ». Cf Dannreuther, *Musical ornamentation*, I, p. 53.

(2) *Ibid.*, p. 235.

quand il monte de trois notes. Ainsi p. ex. dans des passages comme :



cela correspondrait à peu près à ce que plus tard on appelait « la coulade ». (1)

Bacilly aussi rejette l'exécution des passages au moyen de la langue. (2)

Une remarque s'appliquant aux voix de basses est assez curieuse: « Il y a, dit-il, des diminutions qui sont propres aux basses, comme sont des coulemens de haut en bas, principalement des octaves, lesquels coulemens, que le vulgaire nomme *roullemens* sont fort peu usitez dans le dessus du sujet d'un air. » On rencontre en effet assez fréquemment de ces sortes de passages dans les airs à boire. (3)

Une question qui a occupé un grand nombre d'auteurs et que Bacilly traite assez longuement, c'est celle de la préférence à donner à certaines voyelles pour l'exécution des passages et des vocalises. Caccini avait déjà fait quelques remarques intéressantes à ce sujet. Il constate que la voyelle *u* (= *ou* français) sonne mieux dans la voix de soprano que dans celle de ténor, tandis que le ténor réussit mieux à chanter sur *i*. La remarque est curieuse; quoique Caccini ne semble pas connaître la raison de ce phénomène, qui consiste simplement en ce que l'*ou*, baissant tout naturellement légèrement le larynx, donne aux sons élevés du soprano un peu plus de rondeur. Les autres voyelles, ajoute Caccini, sont d'un usage commun, les voyelles ouvertes sont plus sonores et plus favorables au développement de la voix (4). D'autres auteurs italiens préconisent également les voyelles ouvertes (5). Bacilly signale

(1) V. Montéclair, *Principes de musique*. 1736.

(2) P. 228.

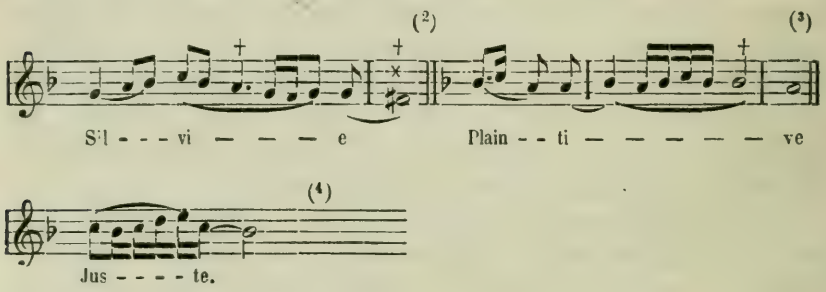
(3) Voir plus haut les exemples donnés.

(4) *Nuove musiche*.

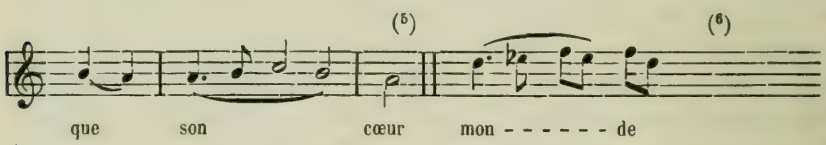
(5) Durante : *Arie devote* 1608, rejette l'*i* et l'*u* comme ressemblant à un hennissement ou à un hurlement « guardandosi farli (les vocalises) nelle vocali odiosi

comme voyelles à éviter l'*i* et l'*u* français, ainsi que l'*ou* et la voyelle nasale *on*, ces deux dernières à cause de la rudesse que cela pourrait produire dans le chant. « C'est, dit-il, un usage receu parmi tous les modernes. » En ce qui concerne l'*on* il craint, en outre, une sonorité trop nasale (1).

Il y a lieu, pourtant, de remarquer que cet usage n'est pas aussi général que Bacilly veut bien le dire, et lui-même n'observe pas toujours les règles qu'il a données. Il n'est pas difficile de trouver des exemples qui contredisent les assertions de Bacilly. Qu'on se rappelle la diminution sur le mot *dire*, citée plus haut. Lambert écrit des vocalises sur *i* ou *u* telles que les suivantes :



sur la syllabe *on* les mélismes sont également fréquents, p. ex.



---

che sono la *i* et la *u*, che una rassembra il nitrire, l'altra l'urlare (cité par Ulrich : *Ueber die Grundsätze der Stimmbildung*, Leipzig, 1910, p. 112), et Doni, *Trattati* I, 136 « quod altera (i) sit exilis sonus, altera (u) insuavis.

(1) Il faut remarquer que l'*o* joint à l'*n* dans la mesme syllabe ne souffre pas de longues diminutions et ce par un usage que l'on a dans le chant qui semble n'estre appuyé que sur l'imagination et toutefois qui n'est pas sans fondement à sçavoir pour éviter le chant du nez qui paroistrait fort dans un passage sur la syllabe *on* (*Rem.*, p. 275).

(2) *Airs*. 1620, p. 7.

(3) *Airs*. 1689.

(4) Ms de l'arsenal, p. 8.

(5) Ballard, l. X, p. 14.

(6) Ier livre in-8°.

Nous aurons à revenir sur quelques-unes de ces règles dans le chapitre suivant, lorsque nous discuterons les préceptes énoncés par Bacilly sur la prononciation.

CHAPITRE V

La Prononciation et l'Articulation

Si nous devons croire ce qui nous est rapporté, on attachait au commencement du XVIIe siècle encore peu d'importance à la prononciation distincte et correcte dans le chant. Il semble que Le Bailly ait été, parmi les chanteurs, le premier à comprendre la nécessité d'une bonne diction (1), et Mersenne de nouveau, est celui qui, avant tous les autres, cherchera à établir des règles et à poser les principes de la prononciation dans le chant. Il dénonce les défauts communs aux chanteurs. « L'une des grandes perfections du chant, dit-il, consiste à bien prononcer les paroles et à les rendre si distinctes que les auditeurs n'en perdent pas une syllabe, ce que l'on remarque aux récits de Bailli qui prononce fort bien et qui fait sonner toutes les syllabes, au lieu que la plupart des autres les étouffent dans la gorge et les pressent si fort entre la langue, les dents et les lèvres que l'on n'entend quasi rien de ce qu'ils récitent comme il faut » (2). Il exhorte les maîtres de chant à surveiller déjà la prononciation des enfants. Doni, comparant les chanteurs italiens et français, reproche également à ces derniers de prononcer trop peu distinctement : « les vostres ont ce défaut qu'ils chantent trop dans le gosier et offusquent la chanson prononceant les consonances encore moins qu'en parlant : ce que nous autres estimons un grand

---

(1) Lecerf de la Viéville, *Comparaison*, II, p. 76. — Mersenne. *Harm. univ.*
(2) *Harm. univ.*, p. 356.

vice » (1). Ismaël Boulliau fait, à propos de l'audition d'un opéra à Venise, des remarques analogues, il dit des Français : « à moins de sçavoir ce que l'on chante, il est impossible de distinguer les mots et les syllabes » (2). Dans le traité de musique dédié aux musiciens français, Doni leur conseille de « dès le commencement, s'accoutumer à faire bien entendre non pas seulement les mots, mais toutes les syllabes, lettres, voyelles et consonnances, telles qu'elles soyent. En quoy nos Italiens réussissent peut-estre mieux que les autres nations, particulièrement ceux qui sont sortis de la bonne escole de Florence, où a commencé l'exacte prononciation de la lettre et de toutes ses appartenances, comme la diversité des longues et des breves et des accents » (3). En France même, on s'inquiète peu à peu davantage de la diction des chanteurs. Jacques de Gouy écrit dans la préface de ses psaumes (1650) : « si les maistres pour bien conduire la musique doivent lire une fois ou deux les paroles : je croy que ceux qui les veulent chanter y sont encore plus estroitement obligèz ». Ceci est encore assez vague, mais Gobert fait déjà remarquer, quelques années plus tard, que de l'exacte prononciation ne dépend pas seulement la compréhension du texte mais aussi la justesse du chant : « Il est très nécessaire de prononcer distinctement et intelligiblement les paroles en donnant à chacune des cinq voyelles leur juste et naturelle prononciation, en quoy il se fait par beaucoup de gens une faute qui n'est que trop ordinaire et qui est peut-estre une des plus grandes qui se puisse commettre dans le chant, par ce que lorsque l'on s'écoute en entrant dans la prononciation on tire le son le plus advantageux de la voix, on prend facilement la justesse, qui est la dernière perfection du chant, on donne l'intelligence des paroles et des autres agrémens, qui satisfait l'oreille et l'esprit » (4).

Michel de Pure exprime sa satisfaction de ce que les nouvelles méthodes de chant font une large place à la prononciation et à l'articulation : « Je ne puis souffrir, dit-il, un

---

(1) Lettre à Mersenne. Bibl. N. fr. nouv. acq., p. 570.

(2) *Rev. musicale*, Oct. 1902.

(3) B. Nat. ms. fr. 19065.

(4) Paraphrase des Psaumes par Godeau, mis en musique par Gobert, 1659.

chanteur qui marmotte ; j'aymerois tout autant un acteur qui bégaye sur le théâtre ou un boiteux qui cabriole... Rien ne m'a donné aussi plus d'estime pour ces nouvelles manières que nous pratiquons depuis peu sous le nom de « chanter de méthode » que cette exactitude et ce soin de conserver les paroles dans le chant et d'empescher que le sens ne s'égare dans les fréquens et trop longs roulemens de la voix » (1).

Bacilly, enfin, ne consacre pas moins de 186 pages à la prononciation dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*.

Il ne faut pas se dissimuler que les difficultés étaient beaucoup plus grandes alors qu'aujourd'hui. Même sans tenir compte de l'état général de l'instruction nous devons rappeler que les différentes provinces avaient encore conservé beaucoup de particularités dans le langage. Or, les chanteurs, compositeurs de musique et maîtres de chant venaient de toutes les parties de la France. De Nyert était de Bayonne, Lambert du Poitou, Moulinié sortait du Languedoc, Bacilly était Normand. Alors, comme aujourd'hui encore, on trouvait les plus belles voix dans les provinces du Midi. Mais la langue française y était si peu connue, qu'en 1692 encore, Milleran constatait qu'en Provence on ne parlait français que par accident (2). Bacilly relève souvent des provincialismes, Saint-Evremond, de son côté, fait observer que les chanteurs français ont beaucoup de peine à apprendre à prononcer correctement (3).

Mais quelle était au fond la bonne prononciation ? A Paris même on commençait à peine à se mettre d'accord sur ce sujet (4). Dans ses célèbres *Remarques sur la langue française* (1647) Vaugelas avait déclaré arbitre suprême en cette matière « la plus saine partie de la cour ». Observons que Mersenne,

---

(1) *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, par M. M. D. P. Paris, 1668.

(2) V. Thurot, *De la prononciation française*, Paris, 1881, p. XXXVI. — Environ quarante ans plus tôt Mademoiselle de Scudéry écrivait à Angélique Paulet, à propos des femmes du midi, « de tout ce grand nombre de femmes (environ 80) il n'y en a pas plus de six ou sept qui parlent français. » (13 déc. 1644.)

(3) *Oeuvres*, III, p. 294.

(4) Sur cette question voir, outre l'ouvrage de Thurot, F. Brunot, *Histoire de la langue française*, T. IV, première partie, Paris, 1913, et Rosset, *Les origines de la prononciation moderne, étudiée au XVIIe siècle*, Paris, 1911.

dont l'*Harmonie unverselle* devança d'une dizaine d'années les *Remarques* de Vaugelas, renvoie également au langage de la cour; il ajoute pourtant que celui du barreau et des savants pourrait aussi être pris en considération (1).

A l'époque où Bacilly écrit, la question était tranchée. Il attaque surtout le parler provincial qu'il désigne comme « le poison du chant français. » Mais, en outre, il fait une distinction très juste entre la prononciation dans le langage courant et dans le langage chanté. « C'est un abus de dire qu'il faut chanter comme l'on parle, à moins que d'ajouster: comme on parle en public, et non pas comme l'on parle dans le langage familier ». (2) Il fait remarquer qu'il y a certaines règles de prononciation pour le chant, que les grammairiens ont négligé de signaler. « Il semble que c'est l'affaire des grammairiens de traiter de la prononciation, et toutesfois il y a des règles de prononciation qui se rencontrent dans le chant, auxquelles ils n'ont jamais pensé de parler, soit qu'elles leur soient inconnues, ou qu'elles ne soient pas de leur ressort. » (3) Il signale, comme exemple, certaines liaisons qui ne se font pas dans « le langage familier, même des plus poli », mais qui sont indispensables dans le chant. Il rappelle ensuite que, pour que le chant soit expressif, il est nécessaire d'articuler fortement et distinctement certaines consonnes, afin de donner plus de poids aux paroles, de sorte que, quand on dit d'un chanteur « qu'on ne perd pas une syllabe de ce qu'il dit, » ce n'est pas encore le louer d'une façon particulière.

Bacilly fait du reste une remarque très juste en disant que la prononciation diffère selon le caractère du morceau à chanter; ainsi, dans un récit de ballet ou de comédie, ou dans un air sérieux, on articulera avec plus de soin que dans une chansonnette, un vaudeville ou autre bagatelle (4).

---

(1) « La raison semble dicter que le discours de la Cour est le meilleur, à raison des esprits épurez el raffinez qui s'y trouvent et qui en usent; si ce n'est que l'on die que le meilleur discours et la plus excellente manière de parler se rencontre parmi les doctes et dans le barreau. » (L. I, p. 29).

(2) *Remarques curieuses*, p. 250. Un peu plus loin il ajoute: « le langage familier et celuy du chant sont bien différents mesme à l'égard de la simple prononciation.

(3) *Ibid.*, p. 248.

(4) V. *Remarques*, p. 287 et 299.

Mersenne, de même que Bacilly, avait énuméré les sons du langage, ou du moins la plupart d'entre eux, et il en avait indiqué la prononciation; Bacilly joint à ses explications de nombreux exemples. Il est utile de comparer les définitions de ces deux auteurs; Mersenne est plutôt un théoricien[1], Bacilly parle en homme versé dans la pratique du chant.

Dans l'examen qui va suivre, nous nous servirons, pour plus de clarté et de précision, en partie des signes phonétiques de « l'Association phonétique internationale. »

Les voyelles: Dans les *Quaestiones in Genesim*, Mersenne traite des différentes voyelles d'une manière encore assez vague et générale; dans l'*Harmonie universelle* il précise davantage. Après avoir expliqué que les voyelles ne se forment pas seulement au moyen du larynx et de la glotte[2], mais aussi par les différentes positions de la langue et des lèvres, il passe en revue les différents sons et finalement dresse un tableau de dix voyelles et de dix diphtongues.

La première voyelle dont il parle, c'est l'*A*; il distingue dans ce son quatre nuances différentes: « un *a* long, un commun, un douteux et un brief », et propose des signes spéciaux pour les différencier: « on pourroit marquer le long avec un accent circonflexe, le douteux avec un aigu, et le brief avec un point, en ceste manière *â*, *á*, *ȧ*. » Il ajoute, il est vrai, « quoyque l'on n'ait besoin de ces accents que pour les estrangers qui ne sçavent pas prononcer nos dictions. » Aussi, dans le tableau, il ne donne qu'un exemple pour l'*a*.

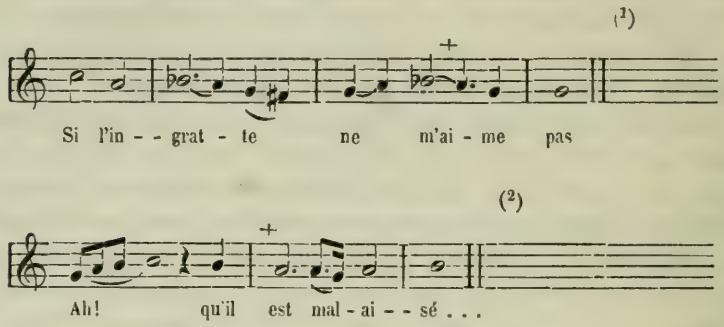
Bacilly se préoccupe moins du caractère propre de ce son que de l'ouverture de la bouche, qui variera selon la longueur de la note qui porte l'*a*, et selon l'expression à donner. Ainsi pour le port de voix, s'il se rencontre sur un *a*, « il ne faut d'abord ouvrir la bouche qu'avec médiocrité, et lorsque le gosier a marqué ce qu'il faut pour porter la première notte sur la dernière pour lors il la faut ouvrir davantage, non pas tout d'un coup, mais peu à peu, afin que le son de la voix s'insinue plus agréablement dans l'oreille de l'auditeur. »

---

(1) Il parle aussi avec éloge des essais de phonétique d'Honorat Rambaud (1578), de Baïf, de Simon (1609) et autres.

(2) Livre I, propos. XLIII.

De même, lorsque sur un *a* se rencontre une note très longue, comme dans les cadences, il faut ouvrir peu à peu. Si l'expression demande plus de force que d'agrément, il faudra bien ouvrir la bouche. Ainsi, dans les deux exemples suivants, auxquels Bacilly renvoie:



il veut un *a* très ouvert sur *ah!* et sur *ingrate*, et l'ouverture progressive de la bouche sur *pas*. Tandis que dans une phrase comme « Ha! qu'il est doux d'aimer » il prescrit d'ouvrir la bouche en souriant, et plus en large qu'en long sur le *Ha!* (3)

Un peu plus loin, il se moque des dames qui ne veulent pas ouvrir la bouche pour bien former l'*a*: « Car pour l'*a* à peine peuvent-elles le souffrir et se révoltent à toute heure contre les maistres, lorsqu'ils les veulent obliger à ouvrir la bouche pour bien former un *a* » (4).

En ce qui concerne l'*E*, Mersenne commence par décrire, assez exactement, la position de la langue et des lèvres: « quant à l'*e*, la langue s'enfle et s'approche bien près du palais et la lèvre s'abaisse d'avantage qu'à l'*o*, et de courbe qu'elle était (pour l'*o*) elle reprend sa situation naturelle » (5). Il distingue ensuite l'*e* fermé dans « dirai » (diré), égal à celui du mot latin « Domine », l'*ε* ouvert dans « fête », « tête » et l'*e*

(1) *Rec. de Lambert*, 1660, p. 44.
(2) *Livre in 8°*, I, p. 5.
(3) *Remarques*, p. 260.
(4) *Ibid.*, p. 281.
(5) *Harm. univ.*, livre I, prop. XLIII.

muet dans la seconde syllabe de «dire» «qui est mol et sourd comme le sceva des Hebrieux.» (1) Pour la première personne du futur, comme dans «dirai», il ajoute qu'on peut encore faire entendre un *i* après l'*é*; «mais, dit-il, le seul *é* aigu suffit.»

Bacilly renvoie d'abord aux grammairiens; il ne s'étend guère que sur l'*e* muet. Pourtant dans le chapitre des *voyelles composées*, il revient au son écrit *ai:* dans le mot «aimer» il demande un *e* «moins ouvert», dans «faire», un *e* «fort ouvert.» «Il faut que l'on s'instruise fort exactement de ces différences d'*ai*, car autrement on prendrait bien souvent l'un pour l'autre, et cela seroit un son fort desagréable à l'oreille.» Quant à l'*a* suivi d'un *y* «il se prononce dans certains endroits comme un *e*, en disant *peyer* pour *payer*, quoique dans le mot *ayez* cela soit en quelque façon douteux, et qu'il y ait du pour et du contre quant à l'usage, et qu'on puisse en ce rencontre ménager un milieu entre l'*a* et l'*e*.» (2)

La seconde partie du son écrit *oi* rentre aussi dans cette catégorie. Notre prononciation actuelle, p. ex. des mots *moi*, *toi*, avec une fricative bilabiale et un *a* (*mwa*, *twa*) était encore du temps de Bacilly considérée comme vulgaire. Tous les grammairiens sont d'accord sur ce point. (3) Mersenne indique pour des mots comme *roi*, *loi*, *ploier* la prononciation *loé*, *roé*, *ploéier*, tandis que Bacilly veut qu'on dise *louais*, *rouais*.

Au 17e siècle on considérait des sons semblables comme des diphtongues (4), et il arrivait que dans le chant on séparât les deux sons. Bacilly signale cette faute: «ce défaut qui se fait par division vicieuse se remarque aisément dans les endroits où il y a plusieurs nottes, en descendant sur ces sortes de dyphtongues, sur lesquelles la plupart des gens ne manquent point à mettre la première notte sur la moitié, c'est-à-dire sur l'*o*, ou plutost sur l'*ou*, et l'autre sur l'*i* ou plutost sur l'*ai*... Il en faut dire de mesme du mot *quoy* lequel monosyllabe il faut tout d'un coup prononcer tout entier sur le fa, au lieu

(1) *Harm. univ.*, p. 377 et tableau.

(2) *Remarques*, p. 280. Cf. Thurot, I, 299.

(3) V. Thurot, *Prononciation*, I, p. 352, ss.

(4) De nos jours on n'admet plus de diphtongue en français: «Le français normal tel qu'on le prononce aujourd'hui à Paris ne possède absolument aucune diphtongue.» (Havet, cité par F. Beyer, *Franz. Phonetik*. 1916, p. 108. Cf. aussi Darmesteter, *Gram. hist.* I, p. 27).

d'en faire comme deux syllabes, en disant *quou* sur le fa et *ay* sur le mi[1] ».

Bacilly relève encore une autre difficulté : on prononçait souvent *crairet* pour *croiroit*, *reconnais* pour *reconnois*, avec ɛ au lieu d'wɛ. Or, Bacilly demande que quand la rime le réclame, on prononce comme c'est écrit (c.-à-d. wɛ) « autrement cela feroit un mauvais effet à l'oreille », de même p. ex. pour le mot *croire*, quand il rime avec *mémoire*[2]. Il veut pourtant qu'on fasse une différence selon le caractère du morceau et des paroles, et selon le mouvement[3].

La question si difficile et délicate de la prononciation de l'e soit-disant muet, dans le chant, est éludée par Mersenne, du moins n'en parle-t'il que très vaguement[4]. Bacilly, par contre, consacre à ce problème plusieurs pages de son livre. Tout d'abord il insiste sur la différence entre le langage familier et le chant ou la déclamation : « quant à la déclamation (et par conséquent au chant) cet *e* est si peu muet, que souvent on est contraint de l'appuyer tant pour donner de la force à l'expression que pour se faire entendre distinctement des auditeurs. » Deux points sont importants : à savoir quel était le véritable caractère de ce son, et ensuite jusqu'à quel degré il pouvait sonner plein et supporter une tenue. En ce qui concerne le second, il faut se rappeler qu'au XVIIe siècle l'idée du temps fort ou du temps faible dans la mesure était beaucoup moins prononcée que de nos jours. Nombreux sont les exemples où l'e muet tombe précisément sur le premier temps de la mesure, ou sur la dernière note du morceau. Bacilly exige expressément que cette note soit tenue longuement dans les terminaisons féminines[5]. Quelques citations ne seront pas inutiles :

---

(1) *Remarques*, p. 284 s.

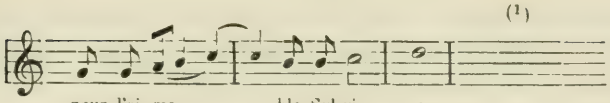
(2) *Ibid.* p. 286 s.

(3) P. 287.

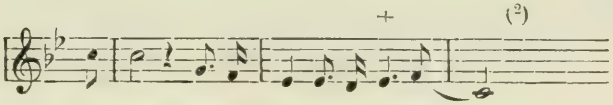
(4) Pour les musiciens une remarque de Du Gardin (1620) est assez importante. Il dit : « La feminine terminaison se faict à cause de l'e feminin non accentué lequel se prononce mollement, doucement et comme en fonsée de musique, ou quasi comme une dièse, à sçavoir à demy son. » (Thurot I, p. 164.)

(5) « Autrement il faudrait coupper court tous les airs qui finissent par un feminin, ce qui serait une faute épouvantable contre le chant, qui ordonne positivement de soutenir la finale d'un air. » (p. 394.)

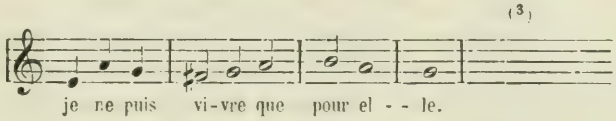
Boesset :



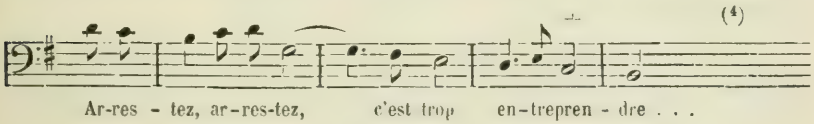
Le Camus :

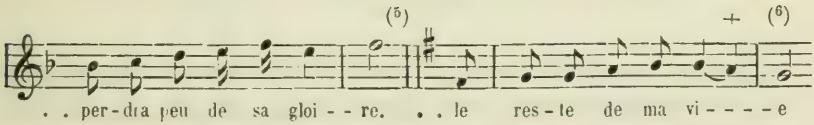


Lambert :

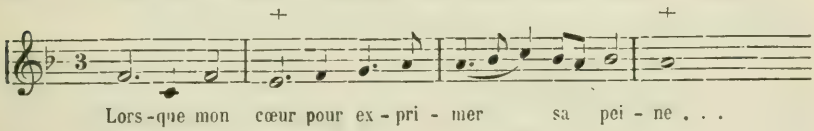


Lully lui-même, si soucieux de la déclamation, suit souvent, surtout dans les airs, l'usage général, par exemple :





Un air du 1er livre in-8° de Bacilly fournit aussi matière à quelques observations. Dans la phrase initiale :



---

(1) Air : « Du plus doux de ses traits amour blesse mon âme... »

(2) B. N. Vm7 501, fol. 83.

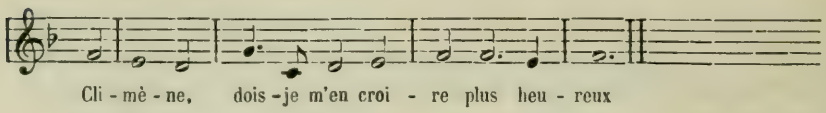
(3) Arsenal, ms 3043 f. 7. Voir aussi plus haut p. 210.

(4) *Georges Dandin*. Récit pour d'Estival.

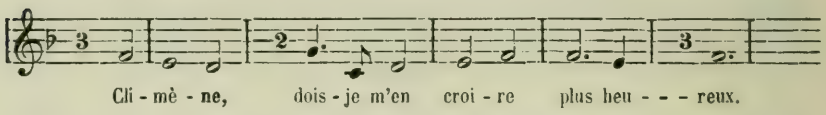
(5) *Armide*, Acte I, Sc. 1.

(6) *Thésée*, Acte II, Sc. 1.

nous rencontrons le cas déjà cité d'une syllabe muette sur le temps fort et de plus agrémentée d'un tremblement ou autre ornement du chant. A la fin de l'air:

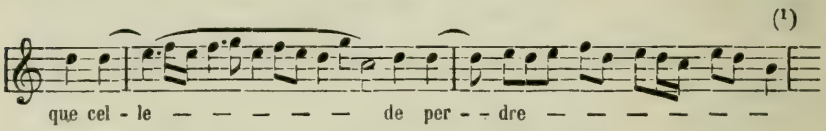


un cas analogue semble se présenter pour la seconde syllabe de «croire». Pourtant ici il y a changement de rythme. Chez les auteurs du XVIIe et encore de la première moitié du XVIIIe siècle, Bach et Händel par exemple, c'est une habitude souvent observée de changer le rythme à la fin d'un air à trois temps, ou même d'une des parties principales. De la mesure ternaire, on passe à la mesure binaire. Pour nous conformer à nos usages modernes il faudrait donc noter le passage précité ainsi:



Alors la déclamation devient parfaitement exacte. Les anciens chanteurs faisaient évidemment d'instinct cette substitution de rythme, nos chanteurs modernes, s'ils ont à exécuter des œuvres du XVIIe ou du XVIIIe siècle devront aussi l'observer.

D'autre part les auteurs du XVIIe siècle ne se gênaient pas pour mettre des vocalises souvent assez longues sur des syllabes atones et des *e* muets; ainsi Lambert écrit:



Près de cent ans plus tard, Voltaire se préoccupait encore de cet *e* sourd à la fin des couplets et en général dans le

(1) *Livre d'airs* 1660, p. 47.

chant. « La *gloire* et la *victoire* à la fin d'une tirade font presque toujours la *gloire-eu*, la *victoire-eu*. Notre modulation exige trop souvent ces tristes désinences. » Du reste, il cherche à excuser les chanteurs: « Ils font ce qu'ils peuvent pour sauver la longue tenue de cette finale desagréable, et ne peuvent souvent en venir à bout. » (1) Bacilly pense avoir trouvé le remède: « pour ce qui est du chant, souvent l'*e* muet estant bien plus long que les autres, demande bien plus d'exactitude et de régularité pour la prononciation que les autres voyelles, et je ne voy rien de si général que de le mal prononcer, et de si difficile à corriger, à moins que d'observer soigneusement le remède que je croy avoir trouvé, qui est de le prononcer à peu près comme la voyelle composée *eu*, c'est-à-dire en assemblant les lèvres presque autant comme on fait à cette dyphtongue, avec laquelle ces sortes d'*e* ont un fort grand rapport. » (2) D'après ces lignes, il semble bien que Bacilly, avec raison, identifie le son de l'*e* muet dans le chant ou le discours accentué avec celui de l'œ (*eu* ouvert); en cela il est d'accord avec les préceptes des meilleurs maîtres actuels. (3)

Vu la difficulté de prononciation de ce son sur une tenue, il n'est pas étonnant que du temps de Bacilly, comme de nos jours, beaucoup de chanteurs le modifiaient. Bacilly nous dit que certains faisaient entendre, à la fin d'une note longue, une sorte d'*a*: *extrêmea*, pour *extrême*. » Il combat aussi une prononciation provinciale: les normands nasalisaient l'*e* muet, disant à peu près *tablen* pour *table* (4).

A propos de la prononciation de cet *e* Bacilly, qui évidemment avait fait de mauvaises expériences, attaque de nouveau les femmes: « comme le plupart des femmes sont ennemies des prononciations qui changent la figure ordinaire de la bouche lorsqu'on ne dit mot, croyant que par là elles feroient une grimace, elles seront sans doute aussi incrédules sur ce

---

(1) *Lettre à l'abbé d'Olivet*, 5 janvier 1767.

(2) *Remarques*, p. 266 s.

(3) Cf. aussi : P. Passy, *Les sons du français*, 7e édit. « A l'oreille ə diffère peu de œ; si l'on essaye d'accentuer ou de prolonger ə, on a quelque peine à ne pas prononcer œ. »

(4) *Remarques*, p. 265 et s. Dangeau (1694) et d'autres grammairiens mentionnent aussi ce défaut (v. Thurot I, p. 165).

chapitre que sur la véritable prononciation de l'*eu*, dans laquelle elles sont presque toutes incorrigibles. » (1)

Pour ce qui concerne ce dernier son, Mersenne n'indique dans son tableau que l'*eu* ouvert (*œ*); exemple: *meure*. Bacilly critique plusieurs prononciations défectueuses. Premièrement, il constate que certains provinciaux prononcent un *u* (*y*) pour un *eu*, cur (ky:*r*) pour cœur (kœ:*r*), *hurux* pour *heureux*; la prononciation *malhureux*, dit-il, est très répandue (2). Un autre défaut, « commun parmy les femmes » est de ne pas assez arrondir les lèvres, de sorte que l'on entend un *e*. D'autres enfin ne gardent pas la position des lèvres pendant une vocalise et font entendre à la fin une autre voyelle.

L'*I* ne fait l'objet que de brèves remarques. Mersenne explique sa formation: « la langue touche au palais pour former *i* et les lèvres font leur ouverture plus large qu'à la prononciation d'*e*. » Il distingue entre un « *i* brief » et un « *i* long ». Bacilly se contente d'indiquer certains défauts. Le plus commun, d'après lui, est de chanter l'*i* du nez; un autre vice est de le faire trop ouvert, « en sorte qu'il participe un peu de l'*e* », p. ex. *Phelis* pour *Philis*.

Il recommande aussi de bien prononcer l'*i* suivi d'un *e* muet; ainsi dans les mots *vie*, *en vie* il faut prononcer comme s'ils étaient écrits *vye*, *en vye* (3).

Enfin il parle de la fricative palatale j que l'on rencontre dans les mots *bien*, *pitié*, *adieu*, faisant observer que souvent « on ne prononce pas avec assez de vitesse ces sortes de syllabes, et qu'on laisse à douter si l'*i* et l'*e* sont deux syllabes ou n'en sont qu'une. Ce défaut est fort commun lorsque cette syllabe de l'*i* et de l'*e* joints ensemble porte plusieurs notes brèves en descendant ». . . « il en est de mesme de l'*u* joint à l'*i* dans les mots de *bruit*, *nuit* (4) lorsqu'il y a plus d'une

---

(1) *Remarques*, p. 267.

(2) V. là-dessus aussi : Meyer-Lübke, *Histor, Grammatik d. Französischen*, 1908, p. 90.

(3) *Remarques*, p. 270.

(4) La consonne ɥ; Rousselot parlant de ces consonnes qu'il appelle semi-voyelles dit : « Dans les semi-voyelles (j, ɥ, w) la position articulatoire n'est pas tenue, mais elle est abandonnée aussitôt que prise. » (*Précis de prononciation*, p. 55.)

note et que toutefois par une certaine nonchalance on ne prononce pas assez vite toute la syllabe entière.»

Quant à l'*U* (*y*) Bacilly fait remarquer que pour bien prononcer cette voyelle il est nécessaire de tenir la bouche presque fermée «pour rendre cette voyelle plus délicate et plus fine autrement elle tiendroit de la dyphtongue *eu*.» Il prétend que la bonne prononciation de l'*u* donne beaucoup de délicatesse au chant français, et critique ceux qui disent *eune*, *commeune* pour *une*, *commune* (1).

En ce qui concerne l'*O*, Mersenne déclare: «l'*o* se fait quasi par la mesme situation de la langue que l'*a*; car elle se retire et s'enfle fort peu vers le milieu du palais. Mais les lèvres n'ont pas tant d'ouverture pour faire l'*a* que pour l'*o*.» Il résulte de ces derniers mots qu'il pense à l'*o* ouvert. Pourtant il distingue entre le son ouvert dans *operer*, et le son fermé dans *los*, *haut*. Bacilly prétend que l'*o* est une des voyelles dont la prononciation est la plus défectueuse. «Ces sortes d'esprits amateurs du fard et qui confondent le fade avec le délicat... pensant flatter cette voyelle, luy ostent toute la force» (2). Ainsi, au lieu de *comment* beaucoup de personnes disent *quement*, surtout les dames (3). Sur un autre point Bacilly se rapproche des habitudes de l'âge précédent. Il demande que l'*o* suivi de deux *m* ou *n* et d'un *e* muet soit prononcé à peu près comme *ou*, ainsi *boune*, *coume* pour *bonne*, *comme*. Cette prononciation ainsi que celle avec le son nasalisé (bōnə) était déjà considérée par Oudin (1633) comme archaïque.

Le son *ou* (*u*) est avec raison considéré par Mersenne comme voyelle, tandis que Bacilly le range parmi les dyphtongues; la définition qu'il donne n'est pas très claire, pourtant on voit qu'il le considère comme une voyelle vélaire, et qu'il veut que la position des lèvres soit arrondie (4). Il en profite

---

(1) V. aussi Thurot II, p. 547.

(2) *Remarques*, p. 273.

(3) Vaugelas et d'autres grammairiens critiquent également ce défaut. V. Thurot I, p. 268.

(4) «Elle se doit prononcer du palais et non pas du devant de la bouche comme l'*eu*; mais comme c'est aussi une figure qui semble défavorable aux personnes qui croient que l'agrément de la bouche en soit endommagé, elles ne prononcent qu'à demy l'*ou* de ces mots *pourquoy*, *courroux*.» (p. 282).

pour se moquer de ceux qui craignent de « faire la moue » en prononçant correctement ce son.

Une question délicate dans le chant est celle de la prononciation des sons nasalisés. Bacilly en parle à plusieurs endroits, ainsi page 260 il cherche à déterminer la prononciation de *an* et *en* (ã), p. 275 celle de *on* (õ) et aux pages 284 et 306 celle d'in (ɛ̃).

Dans le discours parlé ces voyelles nasalisées ne se composent que d'un son [1]. Mais dans le chant il en est autrement, surtout lorsque la note est longue, ou que le chanteur doit exécuter une vocalise sur la voyelle nasale. Dans ces cas la voyelle primitive se fait d'abord entendre et la nasalisation ne se produit que vers la fin de la tenue de la note ou de la vocalise. Bacilly explique très bien ce fait : « Je dis donc que dans les syllabes *an* et *en*, lorsque l'*e* se prononce comme l'*a*, il ne faut pas tout d'un coup ouvrir extrêmement la bouche, mais peu à peu, mesme il ne faut pas prononcer l'*n* d'abord, mais lorsqu'on est prêt de finir la notte longue, et s'il y a plusieurs nottes (comme par exemple dans les ports de voix, les diminutions et dans les tremblemens où il faut faire plus d'une notte) il ne faut proncer l'*n* que lorsque l'on est prest de finir, autrement ce serait chanter du nez... *Nota* que quand je dis qu'il ne faut prononcer l'*n* qu'à la fin de la cadence, du port de voix et autres semblables je ne veux pas dire *frapper* mais seulement effleurer » [2]. Il ajoute une remarque spéciale pour le mot *ennuy*, dont il demande que la première syllabe soit nasalisée, tandis que certaines personnes prononcent un simple *e*.

En ce qui concerne l'ɛ̃ il veut faire une différence dans la prononciation quand ce son est écrit *in* ou *ain* [3], se trouvant

---

(1) « Il faut se garder de croire que nos voyelles nasalisées se composent de deux sons. » (P. Passy, *Les sons du français*, p. 150).

(2) *Remarques*, p. 261 et s.

(3) « Je remarque une faute très commune dans la prononciation touchant la syllabe *in*, que l'on prononce comme s'il y avait *ain*, non seulement dans les finales de ces mots *chagrin*, *destin*, et les monosyllabes de *fin*, *vin*. Mais dans les autres endroits des mots françois ; rien n'est si fréquent et rien n'est si ridicule. Il faut donc modérer cette prononciation lorsque la rime veut que l'on y mesle un peu de l'*e* ou de l'*a* pour faire rimer *vin* et *chagrin* à *main*, *inhumain*, *certain*... Mais dans les autres endroits des mots il n'y a aucune raison d'y mêler ces e. » (*Réponse*, p. 32.)

du reste d'accord sur ce point avec les principaux grammairiens et poètes de l'époque [1].

Dans les mots comme *rien*, *bien* Bacilly veut encore faire entendre un *i* entre l'*e* et l'*n*, surtout s'il y a une pause après l'un de ces mots. Sa prononciation de l'*oi* suivit d'*n* est assez compliquée ; il demande également d'y faire entendre un *i* après un *é*, ainsi pour les mots *point*, *soin*, « comme s'il y avait un *ou*, un *e* et encore un *i* : *poueint*, *souein*... évitant en cela la prononciation normande, qui se fait faute de bien chercher l'*i* » [2].

Les *consonnes* sont traitées beaucoup plus brièvement que les voyelles par Mersenne aussi bien que par Bacilly. Le premier les passe rapidement en revue dans ses *Quaestiones in Genesim*, dans l'*Harmonie universelle* il mentionne quelques cas particuliers. Bacilly ne s'occupe que de six ou sept consonnes qui lui semblent plus importantes que d'autres. Mais il ajoute quelques réflexions plus générales et fort utiles pour l'art de la diction dans le chant, par exemple dans le chapitre intitulé : « De la suspension des consonnes avant que de faire sonner la voyelle qui les suit ». On sait que pour mettre un mot en valeur il suffit souvent de préparer avec soin la consonne initiale ; pour les consonnes soufflées en retardant un peu l'explosion, si c'est une plosive, ou en accentuant le frottement, si c'est une fricative, pour les consonnes vocaliques en prolongeant un peu le son préparatoire. Au XVIIe siècle on appelait cela *gronder*.

Bacilly connaît le procédé et donne un certain nombre d'exemples pour les consonnes *m*, *n*, *l*, *s*, *j*, *v*, *f*. En même temps il met le chanteur en garde contre un emploi abusif de cette préparation : « toujours avec cette précaution qu'il y ait quelque expression véritable et non apparente » [3]. Il faut avouer que Bacilly lui-même exagère quelquefois. Mais certains

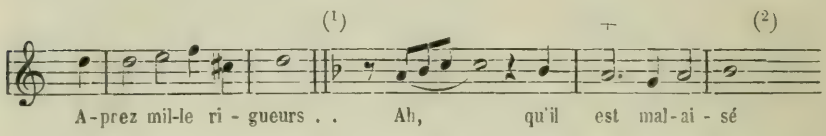
---

(1) V. Thurot II, p. 489.

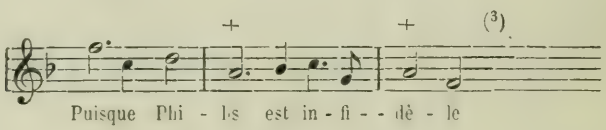
(2) *Remarques*, p. 284. Sur ce point il se trouve à peu près d'accord avec d'Allais qui écrit : « nous n'avons qu'une véritable triftongue sous l'apparence d'une diftongue à sçavoir *oin*... dans laquelle on peut discerner le son de ces trois voyelles *o*, *é*, *i* devant une *n* » (Thurot II, p. 494)

(3) Encore maintenant on peut entendre chaque jour dans les théâtres où l'on chante de ces prononciations exagérées de certaines consonnes initiales, qui mettent en relief des mots fort indifférents.

de ses exemples sont bien choisis. Ainsi il a raison de demander l'appui de l'*m* de « mourir » dans la phrase : « j'ayme mieux mourir que changer » et de la rejetter dans celle-ci : « je ne veux mourir ny changer ». Dans les deux passages suivants il veut aussi qu'on prépare l'*m* :



Par contre l'appui de la consonne dans l'intérieur d'un mot, tel que Bacilly l'exige pour l'*f* « d'infidèle » dans la phrase suivante :



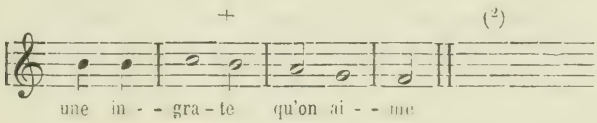
est exagéré et affecté.

Bacilly met encore en garde contre une faute assez répandue, celle de l'intercalation d'un *e* entre deux consonnes, ainsi *pelaindre* pour *plaindre, peresser* (*presser*), *parefaitement*, etc.

Il s'occupe ensuite de la prononciation de certaines consonnes, mais sans ordre spécial, examinant plutôt quelques cas particuliers. Ainsi il consacre un chapitre à l'*r*. Malheureusement, il ne nous dit pas s'il entend par ce son l'*r* alvéolaire ou l'*r* vélaire. Mersenne n'admet évidemment que le premier puisqu'il place cette consonne parmi les « dentales ». Mais les « Précieuses » préconisaient l'*r* vélaire. D'autre part, le maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* explique l'*r* comme un son alvéolaire (4), et il est probable que dans le

(1) Livre II, in-8°, p. 73.
(2) Livre I, p. 5.
(3) Livre I, p. 4.
(4) *Bourgeois gentilhomme*, Acte II, Sc. 6.

chant cette consonne était aussi roulée de la pointe de la langue. Bacilly s'occupe surtout de la position de l'*r* dans le mot. L'*r* initial (qu'il appelle capital), dit il, doit être prononcé avec assez de force, surtout dans des mots comme *rigueur*, *révolte*. Quant à l'*r* médial, s'il se trouve entre deux voyelles, il doit se prononcer simplement et sans affectation ; au contraire s'il suit ou précède une autre consonne, il doit être davantage accentué (1). Il exige surtout que l'*r* soit fortement appuyé dans certains cas, qui demandent une grande force d'expression, ainsi, par exemple, dans le mot *ingrate* de la phrase :



ce qui paraîtrait aujourd'hui exagéré.

A propos du mot *parlons* il fait une observation assez intéressante. Dans ce mot, dit-il, « il faut d'autant plus de soin pour la prononciation de l'*r*, qu'elle se rencontre devant un *l*, qui donne de la difficulté à plusieurs pour bien prononcer l'*r* ». Cette remarque montre que Bacilly pense à l'*r* alvéolaire.

La prononciation de l'*r* final était une question encore très controversée à cette époque (3). Bacilly en parle assez longuement : « Pour ce qui est de l'*r* final, il y a bien de la dispute parmy ceux qui chantent, principalement pour les *r* des infinitifs en *er* ou en *ir*, comme *aimer*, *dormir*, *donner*, *souffrir*. Mille gens qui confondent le fort et le rude, le doux et le fade, veulent absolument supprimer ces sortes d'*r*, et se fondent sur ce que dans le langage familier on ne les prononce en aucune manière, à moins que dans le Parisien vulgaire pour les infinitifs en *ir*, *sortir*, *mourir*, ou dans le Normand pour les verbes qui se terminent en *er*, comme *manger*, *quitter*.

---

(1) Mersenne fait une réflexion analogue dans les *Quaestiones*, mais il donne des exemples latins : « Multum soni adit r vel t quando sequitur a ut *parco*, *arcus*, satis etiam ante p aut b aut m, *orbem*, *arma*.

(2) Livre I, in-8°, p. 5.

(3) V. Thurot II, p. 148 et ss.

D'autres veulent absolument qu'on les prononce en toutes rencontres, et d'autres que l'on y garde une certaine mesure. Je suis de l'avis de ceux-cy » (1).

Il demande que l'*r* finale des infinitifs soit prononcé, lorsqu'on veut donner plus de force à l'expression ou bien lorsqu'on pourrait confondre l'infinitif avec le participe passé. Cependant dans les vaudevilles « il faut en ce rencontre user de prudence et se tenir dans une certaine médiocrité ».

Dans certains substantifs en *er* il veut également faire entendre l'*r*, ainsi dans *berger*, *rocher* tout comme dans *cœur*, *amour*. Par contre, quand ces mots sont au pluriel on supprime l'*r*; « on prononce ces mots *rochers, bergers* comme s'il y avoit un double *e rochée, bergée,* principalement dans les petits airs, gavottes, sarabandes, etc. Dans le mot *pensers*, dit-il, il faut non seulement prononcer l'*r* mais aussi l'*s*, pour ne pas le confondre avec *pensées* (2).

Le son *l* fait aussi l'objet d'un certain nombre de remarques. Bacilly déclare que les règles sont les mêmes que pour *r*, c'est-à-dire que l'*l* médial entre deux voyelles doit être articulé mollement, même quand il y a double *l*, comme dans *belle*, tandis que l'*l* initial, final et celui qui se trouve devant une autre consonne réclament une articulation plus énergique. Seule la prononciation du mot *il* pourrait faire naître quelques doutes, « scavoir si en chantant on en doit faire sonner l'*l*, lorsqu'il suit une consonne, ce qui ne se fait pas dans le langage familier... (4). Pour moy, je tiens que mesme dans ce monosyllabe ont doit faire sonner l'*l* dans le chant, pour le rendre plus solide à l'exception de certains endroits qui n'en valent pas la peine, je veux dire dans les chansonnettes, soit vaudevilles ou autres semblables bagatelles, qui veulent estre chantées avec peu d'affectation » (5). Dans la

---

(1) *Remarques*, p, 295.

(2) *Remarques*, p. 316 et 317.

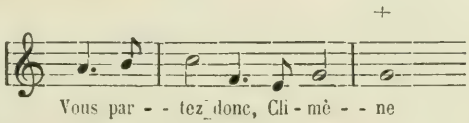
(3) Mersenne mentionne encore *l* mouillée, « molle, douce et mignarde comme dans *travail*. Pour la *ll* nous sommes inconstants, la faisant molle en *famille*, forte en *mille*. »

(4) En général on prononçait *i* devant consonne et dans la forme interrogative (v. Brunot, *Histoire de la langue française*, IV, p. 206).

(5) *Remarques*, p. 299.

Réponse il fait encore une observation sur le mot *quelque* que beaucoup de personnes prononçaient k e k ə [1]. « Il est ridicule, dit-il, de douter qu'il faille prononcer l'*l*, nonobstant le sentiment d'un homme illustre, qui ces jours passés m'opiniastrait le contraire » [2].

Pour ce qui est de l'*n* il déclare que c'est une consonne qui contribue fort à l'agrément du chant, à cause de sa résonnance nasale « pourvu, ajoute-t-il, qu'on ne l'appuye pas avec fermeté (comme font certains Provinciaux), et qu'on ne fasse que l'effleurer, comme si on la voulait cajoler, cette consonne voulant estre traitée avec flatterie et douceur, au lieu que l'*r* demande de la force et de la vigueur et veut estre pour ainsi dire *gourmandée*, à moins qu'elle soit entre deux voyelles » [3]. Il signale ensuite un défaut fréquent chez les chanteurs de son temps, celui de glisser une sorte d'*n* entre deux consonnes, surtout devant le *d*. « Ce défaut se remarque particulièrement lorsqu'il y a un *Accent* ou *Plainte* à faire entre la voyelle qui précède le *d* [et ce dernier], comme par exemple dans la dernière syllabe du mot *partez*, p. 73 du second livre in-8° on fait sans y penser une manière de *n*, ou plutost un son du nez en suite de l'accent avant que de prononcer le *d* du mot suivant de *donc* ».



Certains chanteurs avaient « une autre méchante habitude », celle de faire entendre une sorte de *on* devant les *p*, *b* et *f* initials.

L'*h* n'est mentionné par Bacilly qu'en passant ; parlant de la nécessité pour ceux qui cultivent le chant d'avoir au moins quelque connaissance grossière de la langue française, « ils scauroient » dit-il entre autre « la différence des *h* aspirés

---

(1) Les grammairiens n'étaient pas d'accord sur ce point. V. Thurot, II, p. 263 et s.

(2) *Réponse*, p. 30.

(3) *Remarques*, p. 305.

d'avec celles qui ne le sont point et ne diroient pas comme mille gens en chantant : *toutazarder* au lieu de *tou hazarder* » (1). Mersenne veut probablement une aspiration assez forte : « il faut prononcer *orrible, umide, istoire, erbe* mais *hache, haut.* » (2)

Les fricatives palatales *j* et *ç* dans *rien* (rjɛ̃), *pitié* (pitçe) et les fricatives bilabiales ɥ et *w* dans *nuit* (nɥi), *roi* (rwa) sont naturellement considérées par Bacilly comme des voyelles; mais il recommande de les faire fort brèves et surtout de ne pas séparer les deux sons dans les vocalises.

Un chapitre spécial est consacré par Bacilly à la prononciation des consonnes finales. Tous les grammairiens s'accordaient à reconnaître que la prononciation des consonnes finales devait se faire avec plus de soin dans le discours soutenu et particulièrement dans la déclamation, que dans le langage familier » (3). De même Bacilly fait une différence entre la prononciation de ces sons dans un air sérieux et dans une chanson légère. Comme exemple il cite deux phrases de deux airs : « Mon âme, faisons un effort » et « Je perds aussi la vie ». « Il faut, dit-il, prononcer les *s* et ne pas se laisser persuader du contraire, soit par une lasche complaisance, ou par une ignorance grossière à certaines gens, qui pour rendre ces prononciations ridicules vous diront par une maniere de raillerie en separant les syllabes : Quoy, il faut dire *zon zun, zaussi* ? à quoy tout aussi tost les dupes se rendent et condamnent tout d'une voix et sans appel ces prononciations comme barbares et ridicules » (4).

La question de la prononciation des consonnes finales devant une pause était assez compliquée. Thurot dit : « L'habitude de prononcer la consonne finale devant une pause subsistait encore au commencement du XVIIe siècle, mais elle tendait à disparaître » (5). Nous allons voir par les exemples suivants donnés par Bacilly que même dans le deuxième tiers

---

(1) *Réponse*, p. 6.

(2) Il conserve en cela l'habitude du XVIe siècle où l'on avait commencé à vouloir prononcer de nouveau l'*h* aspiré, qui était muet dans la prononciation populaire. (v. Brunot, *ouv. cité*).

(3) V. Thurot, II, p. 9 et s.

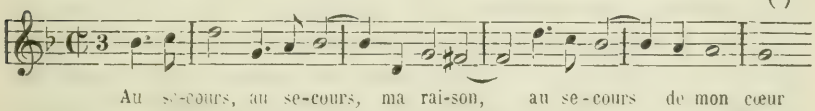
(4) *Remarques*, p. 253 et 313.

(5) Thurot, II, p. 14.

du siècle cette question n'était pas encore complètement éclaircie. Ainsi dans plusieurs cas Bacilly demande qu'on fasse sonner l'*s* final. Nous avons déjà vu plus haut ce qu'il disait à propos du mot « pensers ».

« Une des principales raisons qui oblige de prononcer l'*s* finale c'est afin de distinguer les pluriels d'avec les singuliers... comme il est aisé de voir dans les exemples suivants : « Fleurs qui naissez sous les pas de Silvie » ou « Arbres, rochers, doux et charmants zéphirs », le tout conformément à la mesure ; car si par exemple la mesure estait trop précipitée, comme il peut arriver dans certains petits airs de mouvement, il faudrait plutots supprimer l'*s* de *Arbres*. Il faut donc avoir soin de prononcer les deux premiers exemples soit qu'on reprenne son haleine ou qu'on ne la reprenne pas... Telle finale sera supprimée fort à propos, lorsque l'on ne reprend point son haleine, qui ne le seroit pas si on la reprenoit » (1). Ainsi dans l'exemple suivant qu'il indique plus loin :

(2)



le chanteur fera sonner l'*s* de *secours* à l'endroit où il respirera mais non pas s'il ne reprend pas haleine.

Même l'*x* « qui se prononce comme un *s* », doit être frappé, d'après Bacilly, devant un repos, ainsi dans le vers : « Que vivre en d'autres lieux le plus content du monde ». Pour le mot de « toujours » il veut qu'on prononce l'*s* lorsqu'une voyelle suit, mais que l'on supprime l'*r*; ainsi « toujours avec elle » doit se prononcer « toujous avec elle » « par une bizarrerie de la langue françoise qui souvent n'est fondée que sur l'usage » (3). Dans « lors que pour me contenter » il faut pro-

---

(1) *Remarques*, p. 317.

(2) Ballard, L, I (1658), paroles de La Salle, mélodie de Bacilly.

(3) La prononciation « toujou » est encore prescrite par Milleran (1692). V. Thurot, II, 83

noncer l'*s* « bien que dans le parler ordinaire on en use autrement ».

En ce qui concerne le *t* il dit qu'on suit la prononciation qui est reçue dans le français ordinaire « si ce n'est lorsqu'il suit une *r* dans les mots de *sort*, *mort*, *tard* (où le *d* se prononce comme un *t*) lorsque le mot suivant commence par une voyelle, car dans ce cas il faut faire sonner le *t* et dire : « Que vostre sort est doux » et non pas comme plusieurs « Que vostre sor est doux » se fondant mal à propos sur ce que cette dernière manière de prononcer est bien plus douce que l'autre, comme s'il n'y avait que la simple douceur à considérer dans le chant ou dans la déclamation, et que la force ne fust comptée pour rien ».

Il fait une remarque analogue à propos du mot *avec*, « à la prononciation duquel plusieurs se trompent en voulant supprimer le *c*, conformément au parisien vulgaire » (1).

Une dernière partie du livre est consacrée à la quantité. Cette question aussi était très controversée. Tandis que certains grammairiens contestaient que le français eût une quantité sensible, d'autres affirment que certaines syllabes sont longues et d'autres brèves, et critiquent les fautes dans lesquelles, sous ce rapport, tombent beaucoup de provinciaux (2). Bacilly se range naturellement à l'avis de ces derniers. Mersenne n'entre pas en considération, car il est encore complètement sous l'empire des idées humanistes et les règles de quantité qu'il donne se rapportent à la composition de vers mesurés en français. Mais Bacilly fait quelques remarques très justes. Il commence par des observations générales : « Il est constant que dans le langage français il y a des longues et des bréfves, sans considérer s'il est joint à la musique ou non ; mais outres les observations des règles générales de la quantité il y en a de particulières pour le chant, qui sont fort inconnues à toutes sortes de personnes, non seulement aux musiciens, mais mesme aux sçavans ». Il fait ensuite remarquer que les compositeurs ne mettent pas toujours des notes longues et brèves confor-

---

(1) Les grammairiens n'étaient pas d'accord sur ce point. V. Thurot, II, p. 127 et s.

(2) V. Thurot, II, p. 561 et ss.

mément au langage, et que « pour la grace de la mesure on marquera quelquefois une notte bréfve qui toutefois respondra à une syllabe longue. Cela se rencontre particulièrement dans les airs qui ont leur mesure réglée, comme sont les sarabandes, gavottes, bourrées, etc. » C'est alors au chanteur « à réparer par son art et son adresse ce qui semble estre défectueux sur le papier » (1). Il répond aussi à une objection qu'on lui a faite; dans certains airs, dit-on, les paroles du premier couplet correspondent parfaitement quant à la quantité aux notes longues et brêves de la musique, tandis que pour le second couplet ce n'est pas le cas. Ici encore c'est, d'après Bacilly, à celui qui chante à remédier à cet inconvénient, tout en conservant autant que faire se peut la mesure et le mouvement de l'air.

La connaissance exacte des longues et des brèves était jugée nécessaire pour l'application des tremblements et autres ornements du chant. Les syllabes longues souffrent de longs tremblements ou cadences, soit finales soit médiantes, des accents ou plaintes, tandis que les syllabes plus brèves ne supportent que des doublements de gosier et des petits tremblements (2). Les chanteurs sont même obligés d'orner les syllabes longues. Ainsi, à propos des monosyllabes longs, Bacilly écrit: « Ceux qui se rencontrent le plus ordinairement dans le chant ce sont les articles, pronons et autres particules du langage français, comme *les*, *des*, *tes*, *mes ses*, *ces*, *aux*, *vos*... Il est à propos d'y faire autant qu'on le peut des marques de longues, c'est-à-dire des tremblements, des accens et des doublemens de notte qui se font en glissant du gosier (3). » Il ajoute, un peu plus loin, que si l'on ne donne à *ses* le caractère de longueur on peut le confondre soit avec *sept* (*sept lieux* pour *ses lieux*) ou avec *seize* (*seize ans* pour *ses ans*) (4).

Nous ne suivrons pas Bacilly dans toutes ses explications qui ne sont pas toujours très claires. Bornons-nous à ajouter qu'il dresse une liste des monosyllabes longs, mais qu'il admet

---

(1) *Remarques*, p. 331. Cette règle est applicable à la musique vocale des deux siècles suivants, et même quelquefois encore des temps actuels.

(2) *Remarques*, p. 335 et 360.

(3) *Ibid.*, p. 335.

(4) *Ibid.*, p. 382.

que certains mots monosyllabiques peuvent être plus ou moins longs ou brefs selon leur position dans la phrase.

Il convient aussi de signaler les remarques qu'il fait à propos des mots féminins de deux syllabes. Il commence par établir que dans le chant la pénultième de ces mots est toujours longue [1]. Passant ensuite à la seconde syllabe, il rappelle ce qu'il a dit de l'*e* soit disant muet, puis il donne quelques règles spéciales. Il dit d'abord que tout féminin qui finit le vers peut être long dans sa finale et même l'est presque toujours dans les airs sérieux. Dans ceux qui ont une mesure réglée, au contraire, comme gavottes, sarabandes, courantes et autres, les vers féminins ont presque toujours la finale brève [1]. Ainsi dans les cadences, soit médiantes, soit finales et autres cadences principales des airs, la finale du mot féminin «peut estre tant longue que l'air le pourra permettre.» Donc la tenue d'une note souvent assez longue sur un soit disant *e* muet à la fin de la phrase n'est pas, comme il nous semble au premier abord une négligence, mais au contraire, une règle adoptée et pratiquée par les meilleurs compositeurs.

Nous sommes arrivés à la fin du petit livre de Bacilly. Malgré les lacunes qu'elles présentent, les observations que fait l'auteur sur la prononciation offrent un grand intérêt sous différents rapports. D'abord, elles complètent quelques une des données des grammairiens, mais surtout elles nous font voir d'une part avec quelles difficultés les maîtres de chant avaient à compter, et d'autre part, combien quelques uns d'entre eux prenaient leur tâche au sérieux.

---

[1] P. 392. Pourtant il admet des cas où par suite de l'élision de l'e muet la pénultième peut devenir brève (p. 390.

CONCLUSION

On peut dire qu'aux environs de 1675, après les premiers opéras de Lully, le chant français a atteint momentanément le terme de son développement ; pour un laps de temps assez long il restera stationnaire. Ni les opéras du commencement du XVIIIe siècle, ni les cantates n'apporteront d'élément vraiment nouveau. L'évolution de la science du chant et de la musique vocale, que nous avons étudiée, comprend une période d'environ soixante-dix ans. Pendant les premières années du XVIIe siècle cet art vit en grande partie sur l'héritage du XVIe. Sous l'influence de maîtres tels que Guédron, Boesset, et d'autres compositeurs de moindre valeur, le chant prend peu à peu un caractère nettement monodique. Le chanteur virtuose commence aussi à jouer un certain rôle. En même temps, par la création du ballet mélodramatique, un nouvel élément, l'élément dramatique s'introduit, très timidement il est vrai, dans la musique vocale. Cependant les Français restent réfractaires à l'influence de la musique italienne, plus développée que la leur. Ce n'est pas qu'ils ne la connaissent pas, ou qu'ils dédaignent la langue de leurs voisins. Ils écriront eux-mêmes, à l'occasion des mélodies sur des paroles italiennes, comme ils accueilleront dans leurs recueils de petits airs espagnols. Mais ils conservent presque jalousement leur air de cour, petite composition strophique à forme un peu étriquée, n'admettant un peu de variété que par l'adjonction ou le changement des ornements dans les différents couplets. Entre 1630 et 1640 on remarque une sorte de stagnation. Quelques compositeurs, tels que Boyer, Richard, Moulinié même, continuent à écrire des airs de cour selon le type consacré ; mais le plus doué d'entre eux, Boesset, se tait. Un changement se prépare. Un Français, mélomane et chanteur lui-même, de Nyert, a étudié le chant italien dans l'un de ses principaux centres.

A son retour à Paris, il s'applique à introduire quelques changements dans la musique de son pays, à concilier la méthode française avec la méthode italienne. Une nouvelle floraison d'airs se produit après 1640; dans ces compositions les formes s'élargissent, la ligne mélodique devient plus souple, la déclamation plus correcte; l'accompagnement se transforme. De Nyert s'est aussi occupé des chanteurs, de la formation de la voix, de la prononciation, et nous voyons tout à coup surgir toute une pléiade de chanteurs et cantatrices distingués, dont la réputation passera bientôt les frontières du pays. Il faut, du reste, se souvenir que dès le début tous les compositeurs d'airs, ou à peu près, sont eux-mêmes chanteurs. Lambert et Le Camus fixent le caractère de l'air sérieux et pendant de longues années leurs compositions restent le modèle du genre. Cet air est, au fond, basé sur l'ancien air de cour, mais l'influence des compositions vocales italiennes, qu'un grand nombre de virtuoses, appelés d'Italie en France par Mazarin, a fait connaître au public français, l'a modifié jusqu'à un certain point. A côté des qualités bien françaises de clarté et de précision, le souci de l'expression se manifeste peu à peu davantage.

La musique dramatique n'a pas encore pu prendre pied en France. Cependant Lully s'y essaye lentement, d'abord dans le cadre, renouvelé et agrandi, du ballet du cour, puis dans les comédies-ballets de Molière. Quoique italien, il cherche à s'adapter à la manière française. Il adopte les formes et les genres à la mode; dans les scènes pastorales il introduit des petits airs tendres et un peu précieux, des chansons en forme de menuets, gavottes ou bourrées. Il n'a garde d'oublier les airs à boire. Peu à peu seulement, il confie à ses chanteurs une tâche plus ardue, il exige d'eux l'expression de sentiments plus dramatiques. La forme de ses airs d'opéras est en somme celle des airs sérieux de Lambert, Le Camus, de La Barre: l'air à deux parties, dont chacune est répétée; l'air en da capo, et une sorte d'air plus libre où une première phrase revient deux ou trois fois, entrecoupée de quelques mesures de récitatif, et termine le morceau; cela correspond à peu près à l'air en rondeau souvent employé par Le Camus et Lambert. Dans les ballets et comédies-ballets il essaye des genres qui

n'ont été qu'ébauchés jusque-là, tels les dialogues. On en trouve un très gracieux dans les intermèdes de *Georges Dandin;* (1) dans le *Ballet des amours déguisés* il y en a un, entre Marc-Antoine et Cléopatre, qui pourrait figurer dans un de ses opéras. Ensuite il faut citer les grands ensembles, par exemple ceux du *Bourgeois Gentilhomme.* Le récitatif est, sans contredit, dans les opéras de Lully, l'élément le plus nouveau et encore en trouve-t-on déjà quelques timides essais dans certaines scènes de ses comédies-ballets. Du reste, il avait été rendu possible par le soin que les bons chanteurs français apportaient à la prononciation et à la diction. Je n'ai pas jugé nécessaire de m'arrêter longuement au récitatif de Lully; il a déjà été étudié en détail à plusieurs reprises (2).

Quelles furent les raisons qui déterminèrent les musiciens du temps de la jeunesse de Louis XIV à se confiner dans les petites formes? Une certaine inertie, le manque d'un vrai poète capable de comprendre l'union de la poésie et de la musique, peut-être, comme le prétendait Doni, l'absence de quelque mécène, qui aurait encouragé de nouvelles tentatives, peuvent être pris en considération. Mais la raison principale, et je crois l'avoir montré, doit être cherchée dans l'influence de l'esprit précieux. Cette influence se fait sentir de plusieurs façons. D'abord dans les textes à mettre en musique. La poésie lyrique tend de plus en plus à prendre un caractère mondain et galant, à devenir une poésie de *ruelles.* Son fonds d'idées et d'expressions lui est fourni par le pétrarquisme et le marinisme. Nulle pensée vraiment originale ne s'y rencontre. D'ailleurs, aucun de nos grands poètes du XVIIe siècle n'a été réellement lyrique. Ce genre de poésie est cultivé essentiellement par les Voiture, les Pelisson, les Benserade, les Charleval, les Quinault. Mais leurs pièces de vers sont, pour ainsi dire, exemptes de sentiments personnels, de passion véritable. Les paroles, en outre, doivent être d'un caractère doux et familier, toute expression bizarre ou singulière étant évitée avec soin (3). Il ne s'y trouve donc rien qui puisse

(1) Collection Philidor, Vol. 33.

(2) Dans les dernières années par Romain Rolland, *Mercure musical* 1907, et L. de la Laurencie, *Lully*, Paris 1911.

(3) Bacilly, *Remarques*, p. 92.

émouvoir le cœur ou exciter l'imagination du musicien. Aussi celui-ci cherche-t-il de son côté à donner à sa composition un tour essentiellement galant. Les Italiens, il est vrai, réussissent quelquefois à écrire une musique très expressive sur des paroles du même genre. Mais en France on craint toujours d'exagérer, de dépasser les limites du bon goût. Les étrangers le constatent, Mersenne le déplore, Bacilly s'élève continuellement contre ceux qui confondent le doux et le fade. Le reproche moqueur que Boileau a fait aux œuvres dramatiques de Quinault

Et jusqu'à « je vous hais » tout s'y dit tendrement [1]

pourrait être adressé à peu près à tous les petits poètes et à la plupart des musiciens de l'époque. D'autre part, le public pour lequel écrivent ces musiciens est une société avide de divertissements. A côté de la conversation, la musique est un passe-temps des plus recherchés. Seulement il ne faut pas qu'elle fatigue. « A raison que les matières sérieuses ennuient aisément, on ne donne à l'air qu'un second couplet », a dit Pierre Perrin. Ainsi il faut éviter que l'air ne soit trop long, et le second couplet sera, de plus, comme l'on sait, en diminutions, c'est-à-dire agrémenté de toute sorte d'ornements, de vocalises et de fredons, qui permettront au chanteur de faire montre de sa virtuosité et de sa « mignardise. »

Si l'influence des cercles précieux sur la musique vocale et l'art du chant fut néfaste sous certains rapports, sous d'autres elle eut pourtant des effets bienfaisants. Le nombre toujours croissant des salons où l'on faisait de la musique a eu pour conséquence naturelle une sorte d'émulation entre les artistes et les amateurs et un perfectionnement de l'art du chant. Mais on ne demande pas seulement à l'artiste de soigner la « politesse » de son chant, on exige aussi qu'il acquière une prononciation et une diction parfaites. L'esprit d'unité qui caractérise l'époque dont nous parlons devait naturellement porter la société à avoir une prononciation bien fixée. En premier lieu on cherche à écarter toute particularité provinciale, mais en outre on tâche d'éliminer des salons l'accent des classes inférieures de la popu-

---

(1) *Satire III.*

lation parisienne. Si l'on devenait déjà difficile pour la prononciation dans la conversation ordinaire, à plus forte raison devait-on exiger le plus de perfection possible dans le chant et la déclamation. Les artistes étaient donc tout naturellement poussés à étudier à fond les règles de l'articulation, de la formation des sons du langage et des rapports entre le chant et la déclamation. Et ici nous touchons à une particularité de l'école française. Dans tous les pays, en France, en Italie, en Allemagne, en Espagne, on trouve au XVIe et au XVIIe siècle des ouvrages plus ou moins développés sur l'art du chant. Aucun, à l'exception de deux ouvrages français, ne traite spécialement de la prononciation. Ils se bornent en général à quelques remarques. Ainsi Conrad von Zabern, Ornithoparch, Puschmann font des réflexions sur les fautes de prononciation dans les différents dialectes allemands. Vicentino, Caccini, Bovicelli, Durante, indiquent les voyelles qui sont plus favorables à certaines voix qu'à d'autres ou sur lesquelles on peut aisément vocaliser. Cerone explique la différence entre certaines voyelles ouvertes ou fermées. Mais c'est en France qu'on a, pour la première fois, pris en considération tous les sons du langage et leur importance pour le chant, et qu'on a d'abord, cherché à traiter cette question d'une façon systématique. Déjà les *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623) du P. Mersenne contiennent un chapitre assez long sur la prononciation et l'élocution. Dans l'*Harmonie universelle* ces questions sont étudiées en détail et tout spécialement en vue du chant français. Bacilly consacre cent quatre vingt pages de ses *Remarques sur l'art de bien chanter* aux sons du français et à leur prononciation. Certes sa phonétique est peut-être encore plus rudimentaire que celle de Mersenne; il n'a que de très vagues idées de physiologie, les règles qu'il donne sont en général basées sur l'empirisme; mais son livre est plein de remarques judicieuses et instructives. Les observations de Mersenne et de Bacilly jettent du reste une nouvelle lumière sur certains points encore un peu obscurs de la prononciation au XVIIe siècle.

D'après Lecerf de la Viéville, Lully allait étudier à la Comédie française la déclamation des acteurs; pour son récitatif, admiré par tant de gens, il se serait principalement inspiré des

intonations de la Champmeslé qui était élève de Racine [1]. On peut facilement admettre que l'esprit rigoureux de la société précieuse en matière de prononciation ait déterminé l'étranger qu'était Lully à étudier la diction française avec un soin tout particulier. Mais le mouvement est plus général. Les observations du P. Mersenne et de Bacilly donnent nettement l'impression d'un effort constant et continu, en cette matière, vers la précision. Lentement préparée pendant le premier tiers du siècle, se développant obscurément pendant les années suivantes, la réforme aboutit, vers le troisième tiers du XVIIe siècle, à un résultat concret.

Enfin, la préparation technique des chanteurs d'opéra a dû être très bonne, si nous en croyons les témoignages de l'époque. Lecerf nous apprend que la du Verdier a chanté jusqu'à l'âge de soixante ans. Son dernier rôle était celui de Cérès dans *Proserpine*. Mlle Aubry, qui comptait maint succès, ne s'est retirée qu'après avoir encore brillé dans le rôle d'Oriane (*Amadis*, 1684). Mlle de St Christophle n'a chanté que dans les Ballets, mais elle y a brillé pendant environ cinquante ans.

Somme toute, malgré le rôle un peu effacé que semblent jouer les chanteurs français en comparaison de leurs confrères italiens, la France a, eu entre 1650 et 1680 environ, une période où l'art du chant a non seulement atteint un degré assez élevé de perfection, mais encore exercé une réelle influence sur la culture générale de l'époque. Si la création de l'opéra français a été possible à ce moment le mérite en revient, jusqu'à un certain point, aux chanteurs français, à l'excellence de leur méthode, à la netteté et précision de leur chant, à leur diction soignée, qualités que Lully sut apprécier et dont il réussit à tirer parti.

---

(1) Cf. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I, p. 331.

APPENDICE

Airs sérieux.

a) Michel Lambert.

Exemplaires:
Paris, Bibl. Nat., Conservatoire.

Airs à deux, trois et quatre parties.
Paris, Ballard. 1689, No 25.

(Voix seule).

Vous ne sau - rier, mes yeux, ré - pan-

B. C.

- dre, ré - pan-dre trop de lar - - mes. I - - ris, l'ingrate, I - ris,

me dé - fend de la voir. Mon cœur l'a-voit pré - vu par

ses tris - - - - - - - tes al - lar - - - mes, Dans l'ex - cès de mon des-es-

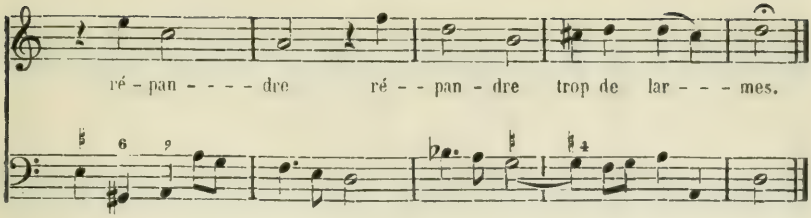
- poir Vous ne sau-riez, mes yeux, ré-pan - - - - dre, ré - pan-dre

trop de lar - - - - mes.

C'est par vous que j'ai vu les charmes De l'in - gra - te

qui m'a chan - - gé. C'est vous, hé - las, c'est vous qui m'a -

- - vez en - ga - - gé. Vous ne sau - riez, mes yeux

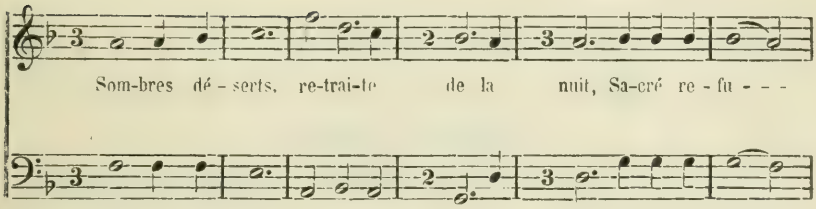


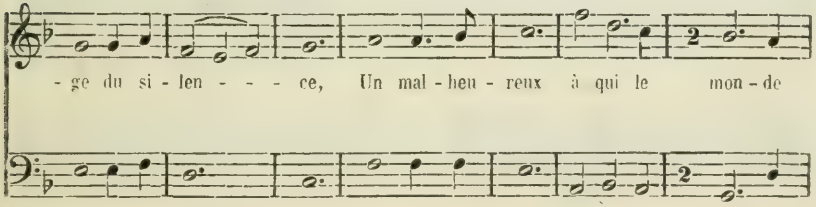
---

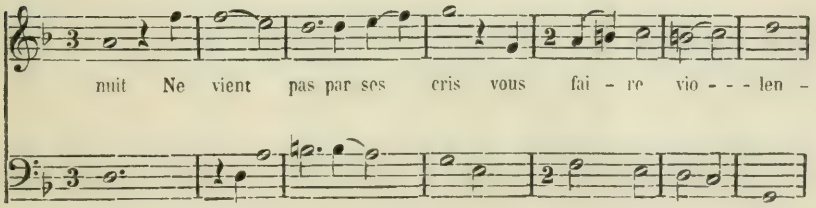
b) Michel Lambert (?).

Paroles de Jacqueline Pascal.

Airs à deux parties.
Ballard IIe livre, 1659.







- - ce. Son tour - - ment est si beau, qu'il n'en veut pas gué - rir,

Il ne vient pas se plaindre, il ne vient que mou - rir. Son tour - rir.

---

c) Michel Lambert.

Paris Arsenal, ms. 3043
Ballard, XIV. Livre (mélodie)

De - vant vos yeux J'ay beau me plaindre ou ca - cher mon mar-

- ty - re, Ce-pen - dant je n'en suis pas mieux. mieux.

Hé - - las, je ne sais plus qui des deux est le pi-re:

Ou de le taire ou de le di - re De - vant vos yeux. yeux.

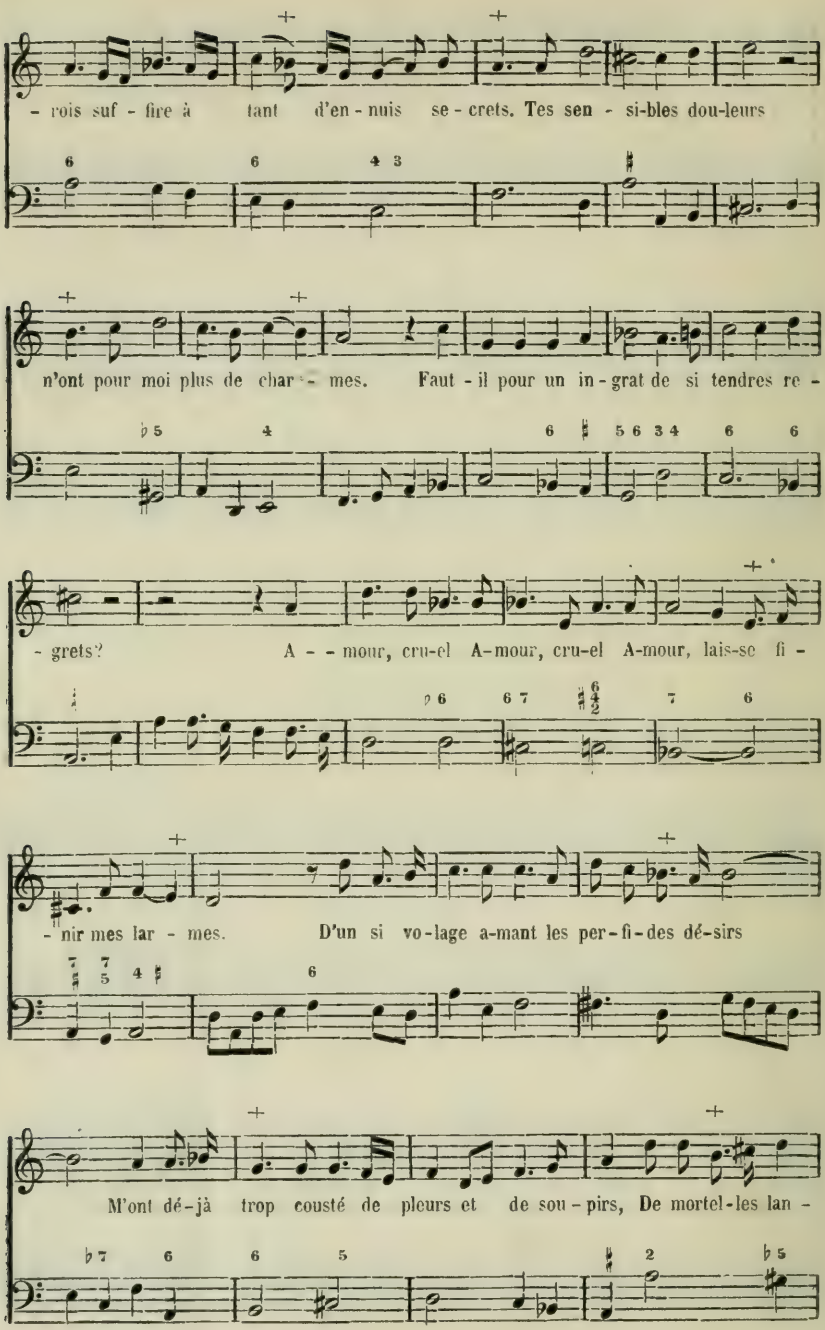
1° 2°

d) Le Camus.

Airs, 1678, p. 9.

A

- mour, cruel A-mour, cruel A-mour, laisse fi - nir mes lar - mes! Je ne sau -


- rois suf - fire à tant d'en - nuis se - crets. Tes sen - si-bles dou-leurs
n'ont pour moi plus de char - mes. Faut - il pour un in - grat de si tendres re -
- grets? A - - mour, cru-el A-mour, cru-el A-mour, lais-se fi -
- nir mes lar - mes. D'un si vo-lage a-mant les per-fi-des dé-sirs
M'ont dé-jà trop cousté de pleurs et de sou - pirs, De mortel-les lan -

gueurs et de tris-tes al-lar--mes. Hé-las, pour un in-grat qui ne

sçait point ay-mer, Faut-il dans la douleur se per-dre et s'a-bymer?

A-mour, cruel A-mour, cruel A-mour, lais-se fi-nir mes lar-mes.

Comédies-Ballets.

Molière: Monsieur de Pourceaugnac.

(Acte II, Sc. XIIIe).

Musique de Lully.

Paris, Bibl. Nat.
Rec. de Ballets de Lully, Vol. V.

Premier avocat trainant ses paroles.

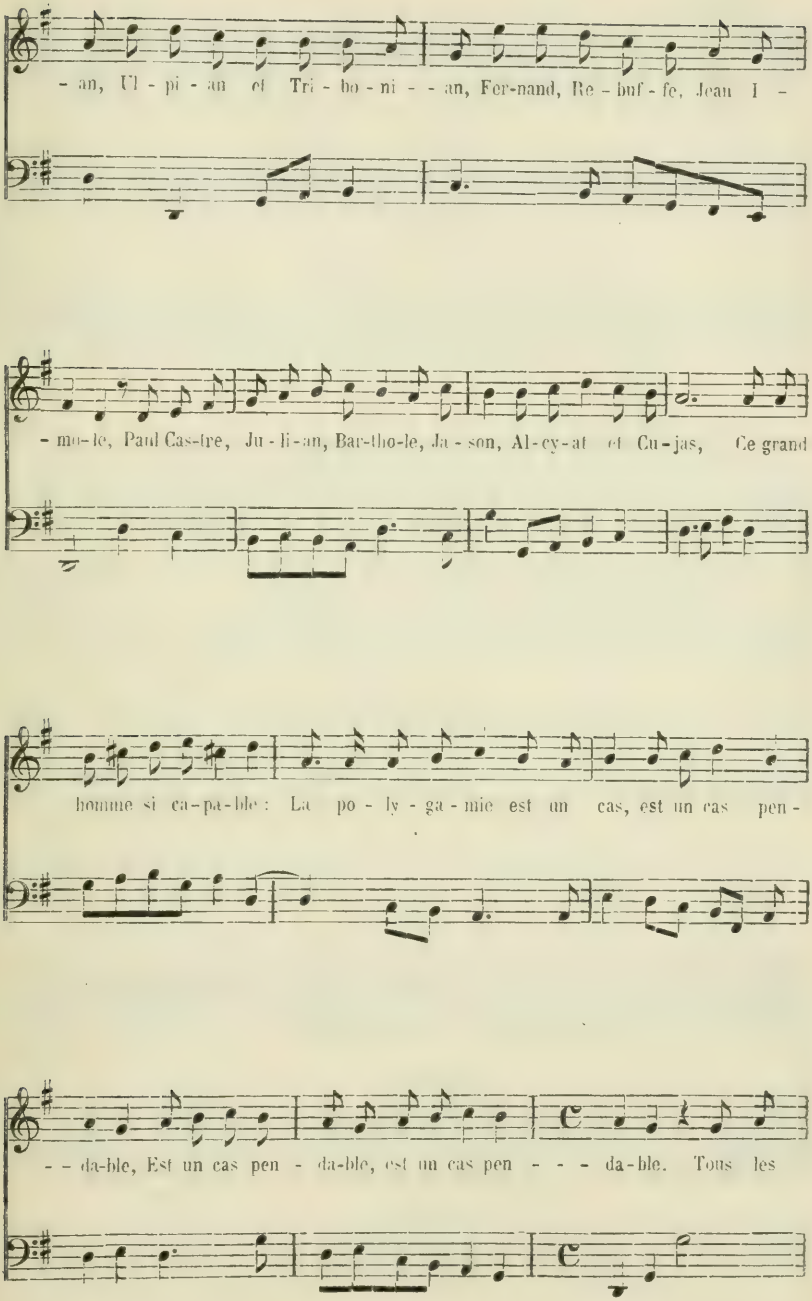
La po - - ly - - ga - - mie est un cas, est un cas pen -

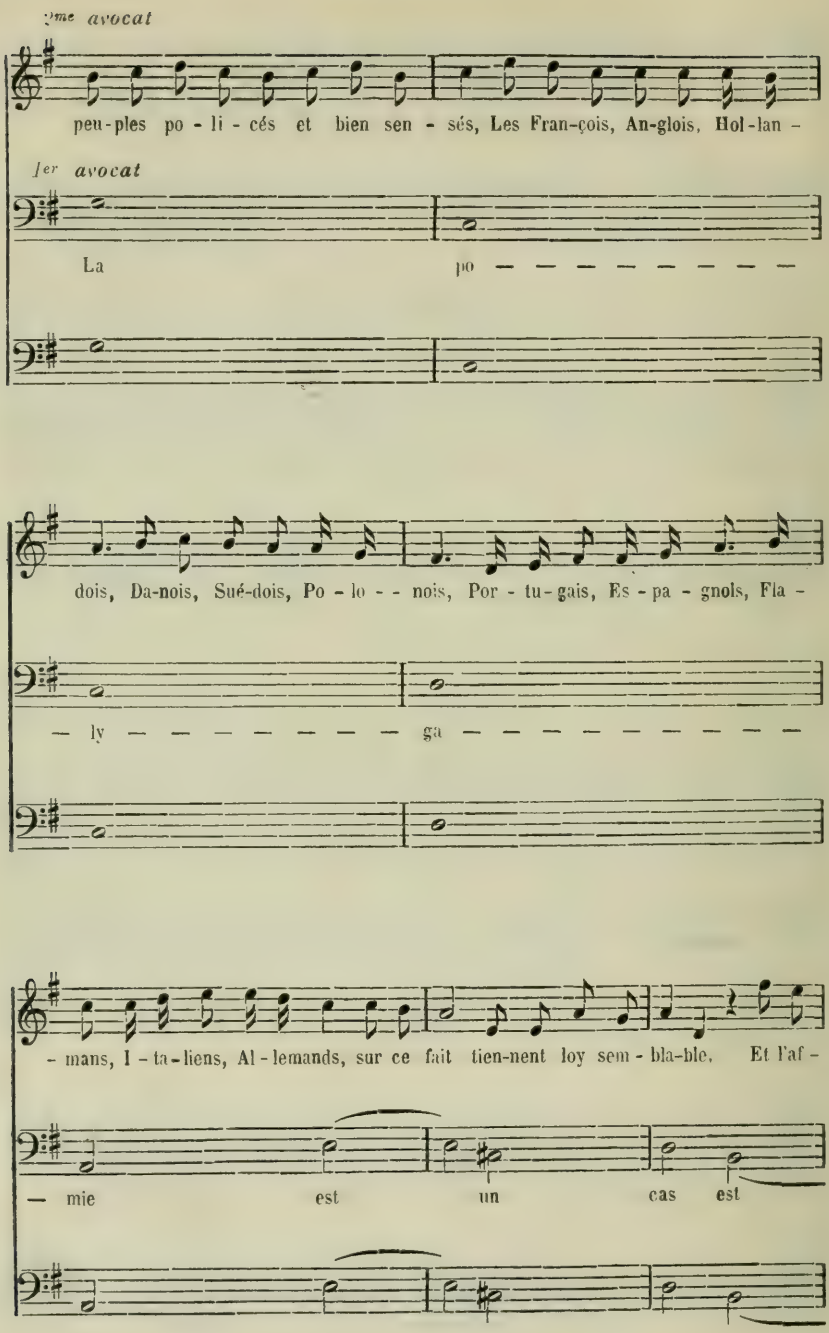
Second avocat chantant fort vide en bredouillant:

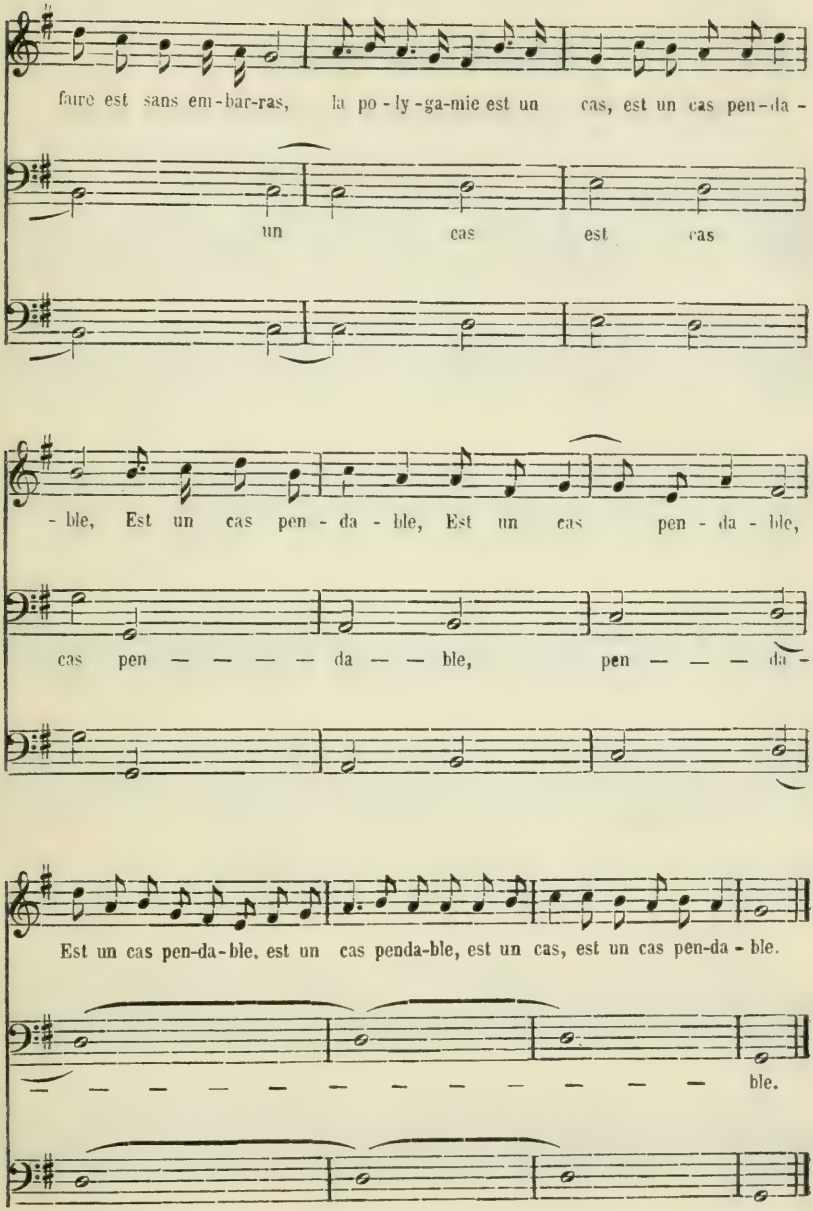
- da — — — ble. Vo - tre fait est clair et net; Et tout le

droit Sur cet en-droit Con-clut tout droit. Si vous con-sul-tez les au -

theurs, lé - gis - la - teurs et glos - sa - teurs, Jus - ti - ni - an, Pa - pi - ni -


- an, Ul - pi - an et Tri - bo - ni - - an, Fer-nand, Re - buf - fe, Jean I -
- mo-le, Paul Cas-tre, Ju - li - an, Bar-tho-le, Ja - son, Al-cy-at et Cu-jas, Ce grand
homme si ca-pa-ble : La po - ly - ga - mie est un cas, est un cas pen -
- - da-ble, Est un cas pen - da-ble, est un cas pen - - - da-ble. Tous les


2me avocat
peu-ples po - li - cés et bien sen - sés, Les Fran-çois, An-glois, Hol-lan -
1er avocat
La po - - - - - - - - -
dois, Da-nois, Sué-dois, Po - lo - - nois, Por - tu - gais, Es - pa - gnols, Fla -
- ly - - - - - - - - ga - - - - - - - - - -
- mans, I - ta - liens, Al - lemands, sur ce fait tien-nent loy sem - bla-ble. Et l'af -
- mie est un cas est


faire est sans em-bar-ras, la po-ly-ga-mie est un cas, est un cas pen-da-
un cas est cas
-ble, Est un cas pen-da-ble, Est un cas pen-da-ble,
cas pen — — — — da — — ble, pen — — — da-
Est un cas pen-da-ble, est un cas penda-ble, est un cas, est un cas pen-da-ble.
— — — — — — — — — — — — ble.

Ballet des Muses.

Dialogue d'Orphée (Lully, violon) et d'une Nymphe (Mlle Hilaire).

Collection Philidor, Vol. 24, Conserv. Paris.
Bibl. Versailles.

Orphée (*Violon*)

La Nymphe

B. C.

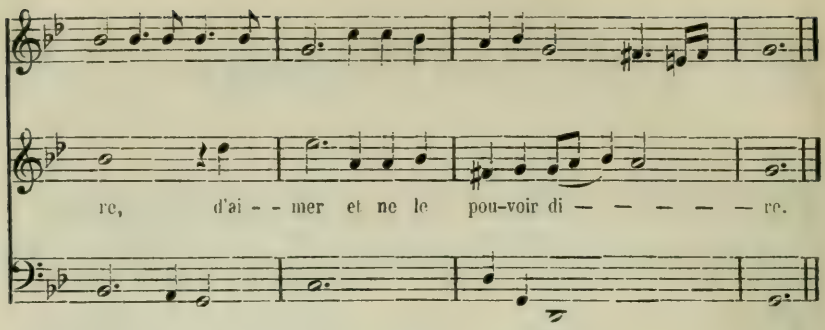
Amour trop in dis - cret, De - voir trop ri-gou-

reux, Je ne sais le - quel de vous deux Me cau - se le

plus de mar - - ty — — — re.

Mais, que c'est un

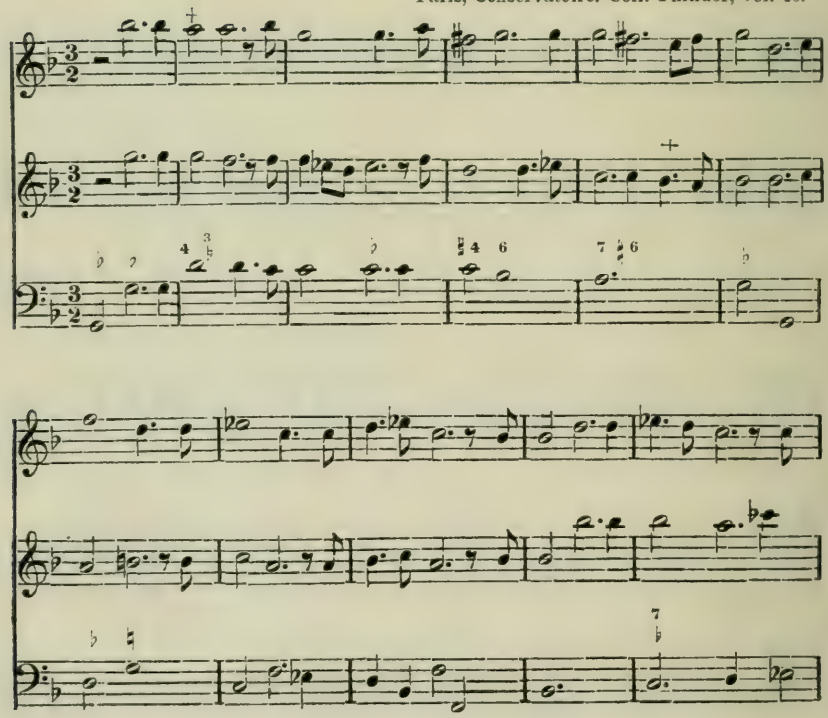
mal dan - ge - reux D'ai - mer, d'ai - mer et ne le pouvoir di - -

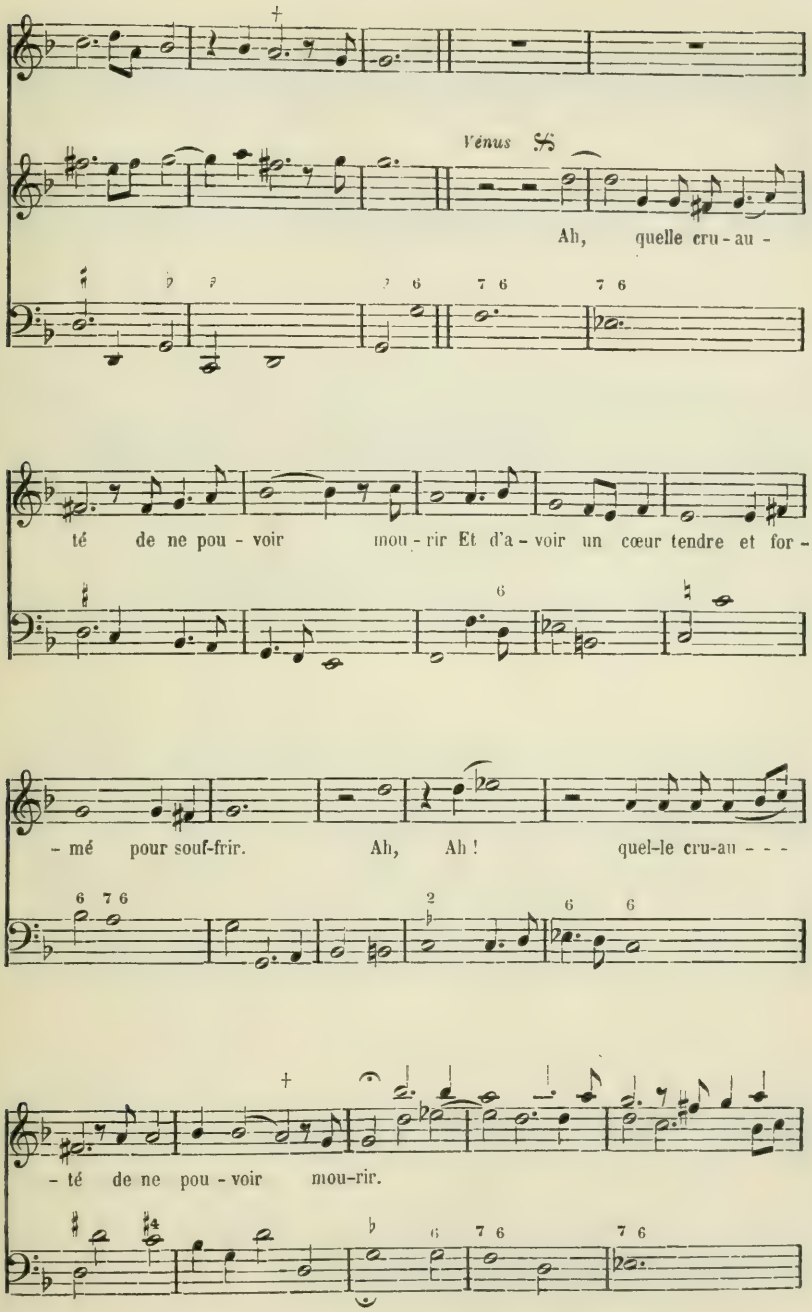


Lully: **Ballet royal de Flore.**

Plainte de Vénus sur la mort d'Adonis.

Paris, Conservatoire. Coll. Philidor, vol. 16.




Vénus
Ah, quelle cru-au-
té de ne pou-voir mou-rir Et d'a-voir un cœur tendre et for-
-mé pour souf-frir. Ah, Ah ! quel-le cru-au - - -
-té de ne pou-voir mou-rir.

(*Vénus*)

Ah! Ah! quel-le cru-au - - - - té de ne

pou-voir mou-rir.

(*Vénus*)

Cher A - do-nis, que ton sort est fu - nes-te Et que le mien est

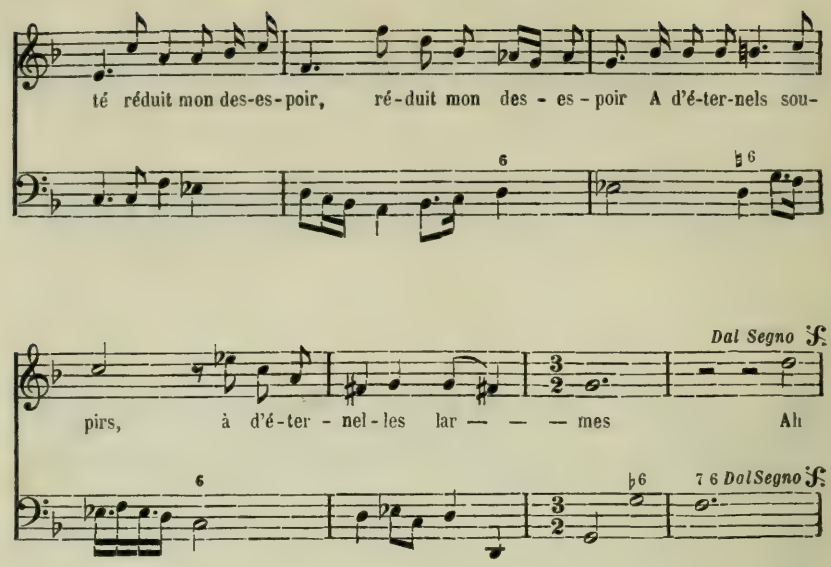
di - gne de pi - - - - - tié! Viens, mon - stre fu - ri - eux, viens

viens dé-vo-rer le res-te et n'en fait pas à moi - tié! Que les

traits de la mort au-roient pour moi de char-mes, Mais sur mes jours ils n'ont

point de pouvoir, Et ma di-vi-ni-té ré-duit mon des-es - poir A d'é-ter-

nels sou-pirs, à d'é-ter-nel-les lar - - mes, Et ma di - vi - ni-


té réduit mon des-es-poir, ré-duit mon des - es - poir A d'é-ter-nels sou-
pirs, à d'é-ter - nel-les lar — — — mes Ah
Dal Segno
Dal Segno

BIBLIOGRAPHIE [1]

A. Musique.

Airs de cour, mis en musique à quatre et cinq parties, de plusieurs autheurs. A Paris, rue Sainct Jehan de Beauvais à l'enseigne du Mont Parnasse MDXCVI, par Adrien le Roy et la veufve R. Ballard, imprimeurs du Roy. (Exemplaire de Bassus à la Bibl. de Wolfenbüttel.)

Id. MDXCVII. (Exempl. Ténor et Basse. Ibidem.)

Airs à quatre de différents autheurs, recueillis et mis ensemble par Pierre Ballard, Paris 1606. (Dessus et Basse, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève. V. 1205—1208.)

Second livre... Paris 1610. (Ibid.)

Airs de cour et de différents autheurs. Paris, Pierre Ballard. 1615—1628. 8 livres. (Paris, B. Nat. Rés. Vm⁷ 278, Arsenal B. L. 8804, Sainte-Geneviève Rés. V. 1199.)

Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par eux-mêmes. Septième à onzième livre. Paris, P. Ballard, 1617—1623 (B. Nat. Rés. Vm⁷ 566—70.)

Airs de différents autheurs à deux parties, Paris, Rob. Ballard, 1658—1671. (B. Nat. Rés. Vm⁷ 284. Le second livre (1659) manque à la B. Nat., mais on le trouve à Sainte-Geneviève.)

Airs de cour. (Airs de Lambert, Boesset, Cambefort, etc.) (B. Berlin ms. gall. quart. 41.)

Airs de Boesset, Lambert, Le Camus, etc. s. d. (Paris, B. Nat. Vm⁷ 501).

Amphion sacré, recueilly de quelques excellens musiciens de ce temps, contenant plusieurs beaux airs, chansons, noëls et madrigales, desquels beaucoup n'ont encore été mis en lumière, à quatre et cinq voix. A Lyon, chez Louis Muguet, en rue Mercière. MDCXV. (Superius, B. Nat. et Bibl. cantonale Frauenfeld, Suisse.)

D'Ambruis : *Livre d'Airs du sieur d'Ambruis avec les seconds couplets en diminution, mesurez sur la Basse continue.* (Privilège du 15 Févr. 1685. B. Nat. Vm⁷ 504.)

---

[1] Dans la présente bibliographie ne figurent que les œuvres datant des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Pour les ouvrages modernes v. à la table des noms propres ; une astérisque indique la page à laquelle l'ouvrage est cité.

AUXCOUSTEAUX (Artus) : *Noëls et cantiques spirituels, Paris, Ballard. 2me livre, 1655.* (B. Nat. Rés. Vm7 199.)

BACILLY : *Chansons pour danser et pour boire par M. de Bacilly, Paris, Christophe Ballard MDCXIX.* Ce recueil contient le XXIIe livre, Rob. Ballard 1663. Second à cinquième livre, Rob. Ballard 1663-1667. (Bibl. royale Bruxelles.)

— *Meslanges d'airs à deux parties, d'airs à boire et d'autres chansons. B. D. B. Paris, Ballard 1671.* (Bibl. Bruxelles.)

— *Id. Deuxième livre, Christophe Ballard, 1674* (ibid). (*2e édit. 1677.* B. Nat. Rés. Vm7 294.)

— *Airs spirituels, 2e édit. Ballard 1692.* B. Nat. Vm1 1516.

— *Les airs spirituels dans un plus grand nombre et une plus grande perfection. Seconde partie 1688.* (Paris, Conservatoire).

BATAILLE (Gabriel) : *Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille.*

1er à 5me livre. Paris, P. Ballard, 1608—1614, (Paris, Bibl. Nat. Vm7 564, Conservatoire, Bibl. Wolfenbüttel, Bibl. Munich, Ier livre, deuxième édition, 1612).

BEAUJOYEULX (Baltazar de): *Balet comique de la Royne. . . Paris, Adrien le Roy, Robert Ballard et Mamert, imprimeurs du Roy, 1582.* (Bibl. Conservatoire, Paris).

[BERNIER] *Cantates françaises ou musique de chambre à voix seule, avec simphonie et sans simphonie avec la Basse continue. Ier livre,* s. d. (Univers. de Strasbourg. Instit. de Musicologie, B. Nat. Vm7 215.)

BERTHOD (François) : *Ier-IIIe livre d'airs de dévotion à deux parties, Paris, Rob. Ballard, 1658, 1662.* (B. Nat. Rés. Vm7 206—208).

— *Paroles très devotes mises en chant. Paris, Jean de la Caille, 1665.* (Sainte-Geneviève).

BOESSET (Antoine): *Airs de cour à quatre et cinq parties :* (B. Nat. Rés. Vm7 257 et ss, 2me livre 1620, 3me 1621, 4me 1624, 5me 1626, 8me 1632, 9me 1642).

— *Airs de cour à quatre et cinq parties,* Paris 1689 (B. Nat. Rés. Vm7 263).

— *Airs de cour mis en tablature de luth de Anthoyne Boesset.*

(Paris, Conservat. 9me livre 1620, 10me 1621, 11me 1623, 12me 1624, 13me 1626, 14me 1628, 15me 1632 ; 12me et 13me livre Londres, British Museum).

— *Airs de cour avec la tablature de luth de Anthoyne Boesset, Seiziesme livre, Paris, R. Ballard, 1643.* (B. Sainte-Geneviève. V. 452 7).

BONNET (Pierre): *Airs et vilanelles mises en musique à quatre et cinq parties par Pierre Bonnet, Limousin, Paris, veufve Ballard et Pierre Ballard, 1600.* (B. Sainte-Geneviève).

BOUSSET (J. B. de): *Airs sérieux et à boire,* Paris 1692 et ss. (B. Nat. Vm7 578 et ss.)

BOUZIGNAC: *Meslanges. Nouv. édit. par H. Quittard.*

BOYER, (Jean): *Airs de Jean Boyer, Parisien, mis en tablature de luth par luy-mesme*, Paris, Ballard, 1621. (Paris, Conservat.)

Brunettes ou petits airs tendres . . . Paris, Christophe Ballard, 1703—1711.

CACCINI (Giulio): *Le nuove musiche, Florence 1601* (Bibl. Berlin), Venise 1607 (Paris B. Nat.)

— *L'Euridice*, v. *Eitner, Publikat. älterer Musikverke, 1881.*

— (Francesca): *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina* [*1625*], (Paris, Conservat.)

CAIGNET (Denis): *Airs de cour mis en musique à 4, 5, 6 et 8 parties. Paris, MDXCVII* (Bassus, Bibl. Wolfenbüttel).

— *Cinquante Pseaumes de David mis en vers françois par Philippes Desportes, abbé de Tiron, et mis en musique à 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties par Denis Caignet, Paris, Pierre Ballard, 1607.* (Dessus, B. Sainte-Geneviève.)

— *Cent cinquante Pseaumes. . . . , Paris, Ballard, 1624.*

CAMBEFORT (Jean de): *Airs de cour à quatre parties, Paris, 1651.* (Taille et Basse-Contre, B. Nat. Rés. Vm[7] 269).

CAMBERT (Robert): *Airs à boire à deux et à trois parties . . . Paris 1665* (Basse. B. Nat. Rés. Vm[7] 289).

— *Pomone, pastorale mise en musique, Paris, 1671* (incomplet, Bibl. Nat. Rés. Vm[2] 1).

— *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour, pastorale mise en musique* (incompl., ibid. Rés. Vm[2] 2.)

— *Capilotade bachique à deux parties, contenant quatre alphabets de fragments choisis des meilleures chansons à boire, Paris, Rob. Ballard, 1668* (B. Bruxelles).

CAVALLI (Francesco): *Xerxès, opéra italien, orné d'entrées de ballet, représenté . . . l'an 1660. Recueilly par le Sr Fossard, ordinaire de la musique du Roy, l'an 1695.* (B. Nat. Vm[4] 2).

CERTON (Pierre): *Premier livre de chansons en quatre volumes nouvellement composées en musique à quatre parties, Paris, Adrien Leroy et Rob. Ballard, 1552* (B. Nat. Rés. Vm[7] 184—191).

CERVEAU (Pierre): *Airs mis en musique à quatre parties par Pierre Cerveau, Angevin, Paris, par la veufve feu R. Ballard et son fils Pierre Ballard, 1599.* (Superius, Bibl. Wolfenbüttel).

CHANCY (de): *Les Equivoques du sieur de Chancy, maistre de la musique de la Chambre du Roy. Paris, Rob. Ballard, 1640.* (Bibl. Sainte-Geneviève), IIe livre 1647, IIIe 1649 (ibid. et Bibl. Bruxelles), IVe livre 1651, Ve 1655 (Sainte-Geneviève).

Chansons du XVe siècle, publiées d'après le ms B. Nat. fr. 12744 par G. Paris et A. Gevaërt. (Soc. d. anc. textes fr. I, 1875).

Les chansons du ms. de Bayeux, B. Nat. fr. 9346, publiées avec leurs mélodies par Th. Gérold (Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1921).

Les nombreux recueils de *Chansons* publiés au cours du XVIe siècle : à Paris par Attaingnant, Nicolas Duchemin, Adrien Le Roy et Pierre Ballard, à Lyon par Jacques Moderne, à Anvers par Tylman Susato, à Louvain par Pierre Phalèse (1).

Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers autheurs et poëtes français tant anciens que modernes; auxquelles a esté nouvellement adaptée la musique de leur chant commun, à fin que chacun les puisse chanter en tout endroit qu'il se trouvera, tant de voix que sur les instruments, par Jehan Chardavoine de Beau-Fort en Anjou. A Paris, chez Claude Micard, au clos Bruneau, à l'enseigne de la Chaise 1576. Avec privilège du roy. (Paris, Conservatoire, Bibl. Donaueschingen).

— (Même titre) . . . *A Paris chez Marc Locqueneux au mont Saint-Hilaire à l'enseigne de la Concorde, 1588.* (Bibl. Versailles).

Nouveau recueil et elite de plusieurs belles chansons joyeuses, honnestes et amoureuses. Parties mises en musique, en une voix: recueillies de plusieurs excellens Poëtes François, non encor' veuës. Avec les quatrains du S. de Pibrac aussi en musique. A Rouen chez Richard l'Alleman. . . (2) *1581.* (Bibl. Wolfenbüttel).

Recueil des plus beaux airs accompagnés de chansons à dancer, ballets, chansons folastres et Bacchanales autrement dites vaudevires, non encore imprimés. Caen, Jacques Mangeant, 1615. (B. Nat. Rés. Ye 2632—33, B. Sainte-Geneviève, B. Wolfenbüttel).

La clef des chansonniers ou recueils des Vaudevilles depuis cent ans et plus, notez et recueillis pour la première fois par Chr. Ballard, Paris, 1717. (B. Nat.).

Charpentier (Marc-Antoine): *Musique pour le Malade imaginaire, v. Meslanges V. 13 et 16.* (B. Nat. Vm1 1138).

— *La Couronne de fleurs, pastorale, Meslanges, v. 13.*

— *Airs de la Comédie de Circé avec la Basse-Continue, Paris, Ballard 1676.* (B. Nat. Vm 6 38).

Clérambault: *Cantates françaises à I et II voix. L. I 1710, L. II 1713.* (Univ. de Strasbourg. Instit. d. musicologie.)

La Despouille d'Aegypte ou Larcin glorieux des plus beaux airs de cour apliquez à la musique du Sanctuaire. Paris, Pierre Ballard, 1629. (Paris, Arsenal, B. L. 7937, B. Nat. Rés. Vm1 202).

---

(1) Pour les détails v. entre autres le *Catal. de musique de la Bibl. Nat. par* Ecorcheville et le *Quellen-Lexicon* d'Eitner. V. aussi H. Expert : *Les maîtres musiciens de la Renaissance française.*

(2) Le coin de la page est arraché.

Du Caurroy (Eustache): *Meslanges.* V. Expert: *Maîtres musiciens.*

Gobert (Thomas): *Paraphrase des psaumes de David en vers françois par Antoine Godeau, evesque de Grasse et de Vence, et mis nouvellement en chant par Thomas Gobert, maistre de la musique de la chapelle du Roy, Dessus. Cinquième édit. Paris, 1659.*

Guédron (Pierre): *Airs de cour à quatre et cinq parties . . . Paris, Pierre Ballard 1608* (Sainte-Geneviève Rés. V. 1205—1208.)

— *Troisiesme livre d'airs de cour à quatre et cinq parties . . . Paris, Ballard, 1618.* (B. Nat. Rés. Vm[7] 256—262, seulement Dessus et Basse).

— *Quatriesme livre, 1618.*

Guyot: *Les chansons pour danser et pour boire du sieur Guyot, Paris 1654* (Bibl. Munich).

Goüy (Jacques de): *Airs à quatre parties sur la Paraphrase des Pseaumes de messire Antoine Godeau, Evesque de Grasse, composez par Jacques de Goüy, chanoine en l'église cathédrale d'Ambrun. Paris, Rob. Ballard 1650.* (B. Nat. Rés. Vm[1] 217).

La Barre (de): *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution par M. de la Barre, organiste de la chapelle du Roy, Paris, Rob. Ballard, 1669,* (Paris Conservat.).

La Guerre (Mlle de): *Cantates françoises sur des sujets tirez de l'Ecriture, à voix seule et basse continue. Paris, Christophe Ballard, C. I 1708, C. II* (B. Nat. Vm[7] 151).

Lambert (Michel): *Les Airs de Monsieur Lambert, maistre de la musique de la Chambre du Roy gravez par Richer, corrigez de nouveau de plusieurs fautes de graveure, à Paris chez G. de Luine.* [1660] (Versailles MS. K. 1. in-4°).

— *Nouveau livre d'Airs, gravé par Richer. A Paris chez Charles Sercy, avec privilège du Roy, 1661.* (Bibl. Bruxelles).

— *Les trois livres d'airs regravez de nouveau en deux volumes, augmentez de plusieurs airs nouveaux, de chiffres pour le théorbe et d'ornemens pour la méthode de chanter, in-8°, Paris 1668.* (Bibl. de M. Henry Prunières; Paris Conservat. incomplet).

— *Airs de Monsieur Lambert . . .* Paris 1689. (Paris B. Nat., Conservat.).

— *Airs de M. Lambert non imprimez, 75 simples, 50 doubles, chez M. Foucault,* rue *Saint-Honoré, à la règle d'or.* (Paris, Arsenal, ms 3043).

Le Camus: *Airs à deux et trois parties de feu Monsieur Le Camus, Maistre de la musique de la Reyne. Paris, Christophe Ballard MDCLXXVIII.* (B. Nat. Vm[7] 503).

Le Fevre (Jacques): *Meslanges de musique de Jacques Le Fevre compositeur de la musique de la chambre du Roy. Paris, Pierre Ballard* 1613. (B. Nat. Rés. Vm[7] 255: Dessus, Haute-contre, Taille, sixième partie).

La Marre: *Les chansons à danser et pour boire du sieur De La Marre.* Paris, 1650. (Bibl. Munich).

Le Jeune (Claude): *Airs à III, IV, V et VI parties par Claude Le Jeune, compositeur de la musique de la chambre du Roy, Paris, Pierre Ballard,* 1608 (B. Sainte-Geneviève).

Lully (J. B.): *Recueil des Ballets de Monsieur de Lully.* (six volumes B. Nat. Vm[6] 1).

— *Collection Philidor* (1) Ballets et comédies-ballets (Paris, Conservatoire)

— *Recueil de Ballets, copie par Philidor* (Versailles).

— *Opéras et Pastorales.* (2)

L. M. P.: *Recueil de chansons, Paris, Pierre Ballard, 1629.*

Michel (Guillaume): *Quatriesme livre des chansons de M. Guillaume Michel, audiencier, Paris 1656.* (Bibl. Munich).

Mollier (Louis de): *Les chansons pour dancer, Paris, Rob. Ballard 1640.* (B. Bruxelles).

Morin: *Cantates françaises à une et deux voix, meslées de symphonies. Livre premier, Paris, Christophe Ballard, MDCC VI.* (B. Nat. Vm[7] 153).

Moulinié (Etienne): *Airs de cour avec la tablature de luth, Paris, 1624.* (Bibl. Bruxelles).

— *Second livre. Paris, Ballard, 1625* (Paris, Conservat. Londres, British Mus.).

— *Quatriesme livre, 1633.* Paris, Sainte-Geneviève).

— *Cinquième livre, 1635* (B Nat. Rés. Vm[7] 570).

— *Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets, mis en musique à 2, 3, 4 et 5 parties avec une Basse-Continue, Paris, Jacques de Seulesque 1658.* (B. Sainte-Geneviève. B. Nat. seulement la Basse).

Planson (Jehan): *Airs mis en musique à 4 parties, Paris 1595.* (Wolfenbüttel. Bassus).

Richard (François): *Airs de cours avec la tablature de luth, Paris, Pierre Ballard, 1637.* (B. Nat. Rés. Vm[7] 571).

Rigaud (Louis de): *Airs faits et mis en tablature de luth par Louis de Rigaud, sieur de Fonlidon, Paris 1623.* (B. Nat. Rés.).

Rosiers (André de): *IIe à VIe Livre des Libertez d'André de Rosiers, sieur de Beaulieu, Paris 1649—1655* (Bibl. Munich).

Rossi (Luigi): *L'Orfeo.* (Bibl. du Conservat. Bruxelles).

---

(1) Cette collection très importante, mais dont malheureusement un certain nombre de volumes ont disparu, a été décrite par Wasieliewski dans la *Vierteljahrschr. f. Musikwiss. I,* et par Weckerlin dans ses *Dernier musiciana* (*1899*).

(2) On trouvera une liste complète des opéras de Lully, ainsi que des Ballets et Comédies-Ballets pour lesquels il a écrit la musique ou auxquels il a collaboré dans le livre de M. de La Laurencie sur Lully, (*Les maîtres de la musique*) *1911*.

SICARD: *Airs à boire à trois parties avec la Basse-Continue. Paris, 1666.* (B. Nat. Rés. Vm 7 291).

TESSIER (Charles): *Le premier livre de chansons et airs de court, tant en français, qu'en italien, et en gascon à quatre et cinq parties, mis en musique par le sieur Carles Tessier. . . Imprimes à Londres par Thomas Este, Imprimeur ordinaire, 1597.* (Bibl. Sainte-Geneviève).

— *Airs et vilanelles français, italiens, espagnols, suices et turcqs, mis en musique à 3, 4 et 5 parties par le sieur Charles Tessier. Paris, Veufve Ballard et Pierre Ballard 1604* (ibid.).

B. Ouvrages théoriques, Recueils de Poésies, Romans, etc.

AUBIGNÉ (Agrippa d'): *Oeuvres*, nouv. édit. par Réaume et de Caussade.

BACILLY (Bénigne de): *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulierement pour ce qui regarde le chant français, Paris, 1668.*

— *Discours qui sert de Réponse à la Critique de l'art de chanter. Paris 1679.*

BAÏF (Antoine de): *Oeuvres*, Edit. Marty-Laveaux, Paris 1881—90.

BENSERADE (Isaac de): *Oeuvres, Paris, de Sercy, 1698.*

BERTAUT: *Oeuvres*, nouv. édition d'après celle de 1620, Paris 1891.

BROSSARD (Sebastien de): *Catalogue des livres de musique théorique et pratique . . . qui sont dans le cabinet du Sieur Seb. de Brossard, 1724*, ms (B. Nat. Rés. Vm8 19).

— *Dictionnaire de musique, Amsterdam 1703.*

CERONE: El Melopeo y maestro. . . Napoli, 1613 (B. Nat. Rés. V. 593).

DASSOUCY: *Aventures burlesques.* Edit. Colombey, Paris 1858.

DESPORTES (Philippe): *Oeuvres*, Edit. Michiels, Paris 1858.

DONI (J. B.): *Lira Barberina*, Firenze MDCCLXXVI.

— *Deux traités de musique, 1640* (B. Nat. ms fr. 19065).

DUBOS (l'abbé): *Réflexis critiques sur la Poésie et la Peinture, Paris 1732.*

Entretiens galans, Paris 1681 (B. Nat. Z. 16693).

FARET: *L'honneste homme, ou l'art de plaire à la Cour, par le sieur Faret, Paris 1658.*

GANTEZ (Annibal): *Entretiens des musiciens* 1643, édit. Thoinan.

GAULTIER GARGUILLE: *Chansons*, édit. Ed. Fournier, Paris 1858.

GOMBERVILLE: *L'exil de Polexandre et d'Ericlée, Paris 1637* (Paris. Arsenal).

GRENAILLES (de): *Les plaisirs des dames, Paris 1641.*

— *L'honneste garçon ou l'art de bien eslever la noblesse, Paris* 1642.

HUYGENS (Constantin): *Briefwisseling*, ed. J. A. Worp, 1911 et s.

— — *Correspondance musicale*, ed. Jonckbloet et Land, Leyde 1882.

KIRCHER (Athanasius): *Musurgia universalis*, Rome 1650.

LAFFILARD: *Principes tres faciles pour bien apprendre la musique, Paris, 5me édit. 1705* (B. Nat. Rés. V. 2516).

LA FONTAINE: *Oeuvres complètes*, Coll. des Grands Ecriv. de la France.

LECERF de LA VIÉVILLE, sieur de Fresneuse: *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise, Bruxelle, 1705.*

LINGENDES (J. de): *Oeuvres poétiques*, Edit. Griffiths, soc. d. textes fr. modernes, 1916.

LORET: *Muze historique*, Edit. Livet et Ravenel.

LOULIÉ: *Elemens ou principes de musique*, Amsterdam, 1698.

MALHERBE: *Oeuvres*, éd. Lalanne, Coll. d. Grds Ecriv.

MAROLLES (Michel de): *Memoires*, Amsterdam MDCCLV (B. Nat.).

MAUGARS (André): *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, 1639.* Nouv. édit. par E. Thoinan, 1865.

MAYNARD (François): *Oeuvres, Paris, 1646.*

MENESTRIER (Père Claude le): *Des représentations en musique ancienne et moderne. Paris, 1681.*

MERSENNE (P. Marin): *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris 1623.

— *Harmonie universelle. Paris, 1636.*

— *Correspondance.* (B. Nat. ms fr. nouv. acqu. 2605).

MOLIÈRE: *Oeuvres*, Coll. d. Grds Ecriv.

MONTÉCLAIR: *Principes de musique divisez en quatre parties, Paris 1736.*

MONTPENSIER (Mlle de): *Mémoires.* Edit. Chéruel.

NIVERS: *Traité de la composition de musique*, Paris 1664 (à la Bibl. de l'Arsenal une copie, ms 3042).

PERRIN (Pierre): *Recueil des paroles de musique de M. Perrin, dédié à Monseigneur Colbert.* (B. Nat. ms fr. 2208).

PURE (Michel de): *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668 (B. Nat.).

QUINAULT (Philippe): *Théâtre*, Paris MDCCXXXIX.

RAGUENET (l'abbé): *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras, Paris 1702.*

Recueils sans musique (fin du XVIe et XVIIe s.):(1)

— *Premier livre du recueil des chansons, branles, gaillardes, voltes, courantes, pavanes, romanesques et autres especes de poësies... prinses des meilleurs et biendisans Poëtes de nostre temps, à Paris chez Claude de Montre-Oeil, en la court du Palais, 1579* (Bibl. Versailles).

---

(1) Voir aussi la *Bibliographie des recueils collectifs* (Paris, 1901—1905) de Lachèvre et celle donnée par Weckerlin dans *L'ancienne chanson populaire française, 1887.*

Sommaire de tous les recueils de chansons tant amoureuses, rustiques que musicales, comprises en trois livres. Paris, Nicolas Bonfons 1581.

Le Cabinet des plus belles chansons nouvelles, tant de l'amour que de la guerre, recueillis des plus excellens poëtes français de ce temps et autres, avec leurs chants fort plaisants et récréatifs. Lyon MDLXXXVIII. (B. Wolfenbüttel. Les chants ne sont indiqués que par des «timbres.»)

Ce n'est icy un ramas de thresors mal rhitmez, ny ceste fleur premiere par plusieurs imprimez, Mais bien L'Eslite de toutes les chansons amoureuses et airs de court. A Rouen, chez Adrien de Launay, 1608. (Bibl. Wolfenbüttel).

Le cabinet des chansons amoureuses et honestes, ensemble plusieurs Airs de cour qui n'ont encore esté veuz, Paris 1612 (Bibl. Versailles).

Le dernier tresor des chansons amoureuses recueillis des plus excellents airs de cour. Rouen, de l'imprimerie de Martin le Mesgisier, 1614. (B. Wolfenbüttel).

Le tresor des chansons amoureuses, recueillies des plus excellents poëtes de nostre temps. A Lyon, par Jean Huguetan, MDCXVI. (Bibl. Darmstadt).

Le Tresor ou Recueil des chansons amoureuses. . . à Rouen chez Jacques Cailloüé, 1623 (Bibl. Francfort s. l. M.).

Le Tresor et Cabinet des chansons plus belles et recreatives de nostre temps. . . A Paris chez *Jean Prome, 1625.* (Bibl. Darmstadt).

Recueil ms de chansons, airs de cour, etc. Lille, env. 1620—24. (B. Nat. fr. n. acq. 10443).

Le Parnasse des Muses, ou Recueil des plus belles chansons à danser. Paris Ch. Hulpeau, 1627 (B. Nat. Rés. Ye 2637—39).

Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant, avec le nom des autheurs tant des airs que des paroles, Paris, chez Charles de Sercy, MDCLXI.

Nouveau recueil des plus beaux vers mis en chant... Paris, Guillaume de Luyne, MDCLXXX.

Airs et Vaudevilles de cour, dédiés à S. A. R. Mademoiselle, Paris, Sercy, 1665. (Arsenal).

Saint-Evremond : *Oeuvres,* Londres 1711.

Saint-Simon : *Mémoires.* Coll. d. Grds. Ecr. 1879.

Sauval : *Histoire des antiquités de la ville de Paris, Paris 1724.*

Scarron : *Recueil des epîtres en vers burlesques, Paris 1656.*

Scudéry (Madeleine de): *La Clélie, histoire romaine par M. de Scudéry, Paris 1656—60.*

— *Artamène ou le Grand Cyrus, 1649—53.*

Segrais : *Les nouvelles françaises ou Les divertissements de la Princesse Aurélie, Paris 1657.*

SÉVIGNÉ (Mme de): *Lettres*, Coll. des Grds Ecr.

SOREL (Charles): *La vraie histoire comique de Francion. (1623—1624)*, Nouv. éd. par Colombey 1858.

— *Le berger extravagant, Paris 1627* (Paris, Arsenal).

SUZE (de la): *Recueil des pièces galantes en prose et en vers de Madame la Comtesse de la Suze et de Monsieur Pelisson, Paris 1664.*

TALLEMANT DES RÉAUX: *Historiettes*, publ. p. Montmerqué et Paulin Paris, 1840.

TITON DU TILLET: *Le Parnasse français*, Paris 1732 s.

VOITURE (Vincent): *Oeuvres, Paris 1681.*

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES

Albert (Heinrich), 8.
Alibray (d'), 106, 133.
Ambros (W.), VI, 81*.
Ambruys (d'), 110, 120, 136, 153, 203, 205-6.
Anglebert (d'), 205.
Angoulesme (duc d'), 4, 107.
Anne d'Autriche, 4, 10, 103, 111.
Arnheim (Mlle), 159.
Arnould (L.), 13*.
Aubigné (Agrippa d'), 6*.
Aubigny (d'), 105.
Aubry (Mlle), 240.
Auchy (Vtesse d'), 13.
Augé-Chiquet, 2*.
Auger (Paul), **9**.
Auvray, 13.
Auxcoustaux (Arthus), 169.

Bach (J. S.), 220.
Bacilly (Bénigne de), 5, 9, 70, 110, **151** s., 166, **180** ss., 203-11, **213** ss., 238
Baïf (Antoine de), VIII, 2, 215.
Baldensperger (F.), 106*.
Ballard (famille), 97, 110 s., 210.
Ban (Jean Albert), 101, 2, 143 s.
Barberini, 38.
Barine (Arvède), 68.
Baroni (Léonora), 104.
Bataille (Gabriel), 2, 11, 21 s., 52, 97.
Beaujoyeulx (Baltasarini), VIII.
Beaulieu (Girard de), 11.
Bellegarde (duc de), 13.
Benedetti, 68.
Benserade (Isaac de), 112.
Bergerotti (A), 130.
Bernard (Samuel), 14.
Bernardin, 125.
Bertaut, 2, 38-39.
Berthod **124** s.
Berthod (François), 164, 182.
Bertrand, IX*.
Besard, 3, 15.
Beyer, 217.
Beys (de), 170.
Bèze (Théodore de), 50.
Blanchemain, 59.
Boësset (Antoine), 6, 32, 33, **44** s., 97-8, **101**, 105, 110-11, 143 s., 235.
Boësset (J. B.), 110, 118, 152.
Blondel, 111.
Boileau, 132, 238.
Bonnet, 2, **54-57**.
Bouchard (J. J.), 99.
Bouchardeau, 135.
Boulliau, (J.), 212.

L'astérisque signifie : indication bibliographique.

Bouillon (de), 134.
Bourlon (Mlle), 105.
Bouvet (Ch.), IX.
Bouzignac, 21.
Bovicelli, 239.
Boyer (Jean), 10, 159, 235.
Brachet, 6.
Brenet (Michel), XI* 2*, 10*, 112, 145.
Brossard (Sébastien de), 145.
Brunot (F.), 213, 228.

Caccini (Giulio), 71, 75, **80-90**, 99, 183, 209, 239.
Caccini (Francesca), 80.
Caignet (Denis), 3, 15, 50.
Callier, 38.
Cambefort (Jean de), 103-4, 110-12.
Cambert (Robert), 130.
Caproli (Carlo), 112.
Carlez, 7.
Caurroy (du), 2, 7.
Cercamanan (Mlle de), 129-131.
Cerone, 239.
Cerveau (Pierre), 2, 35.
Chabot (Catherine), 13.
Chambonnière, 110.
Champmeslé, 240.
Chancy (Fr.), 110, 112, 154, 157.
Charleval, 237.
Chardavoine, 16.
Charpentier (M. A.), XIV, 177.
Chartier, 189*.
Chevalier, 67.
Chilesotti (O), 15.
Choisy (de), 68.
Clermont (Catherine de), 16.
Coffin, 10.
Cohen (G.), XIII*.
Combarieu (J.), XIII*, XV.
Colbert, 112.
Comminges (Mme de) 106.
Comte, 19, 24*.
Conrad von Zabern, 240.
Corneille, 132.
Corsini (Ottavio), 98.
Costanzo, 38.
Couperin (Fr.), 110, 208.
Courville (Thibaut de), 2, 22, 77.
Cousin (V.), 135.
Crespel, 48.

Dangeau, 221.
Dannreuther, 205, 208.
Darmestetter, 217.
Demurat (Antoine), 11
Descartes (René), 101, 102.
Desportes (Philippe), 16, 19, 24, 27, 30, 37, 51.
Deymier, 6.
Dodge (Janet), 16.
Doni (J. B.), 6, 11, 82, 98—100, 183, 204, 210, 215, 237.
Douen (O), 50.
Dubois, 103.
Dufour (A), 104.
Du Mont (H.), 148, 164.
Du Perron, 29-30, 37.
Durante, 209.
Du Verdier, 108.
Du Verdier (Mlle), 240.

Ecorcheville (J.), 48, 49, 70*.
Eitner, 111.
Esche (Ctesse d'), 105.
Estival (d'), XII, 176.
Expert: 2*, 173.

Faret, 133.
Ferdinand, 126.
Fièsque (Mme de), 105.
Flotte, 158.
Formé (Nicolas), XI, 10
Fournel (Victor), 120.
Fournier (Ed.), 13*, 16*.
Furetière, 109.

Gagliano (Marco da), 60-63, 75.
Gantez (Annibal), 160.
Garcia (Manuel), 182.
Gasté (A.), 6.
Gaston d'Orléans, 10.
Gastoldi, 53.
Gobert, 111, 164, 212.
Godeau, 103, 164.
Goldschmidt (Hugo), 88*, 202.
Gombauld, 9.
Gomberville, 14.
Gouy (Jacques de) 111, 138, 145, 165, 212.
Grandrue, 10, 37.
Grenailles (de) 107*
Grignan (de), 106.
Gröber, 59.
Guédron (Pierre), **5** ss., 17, 36, 42, s.; 83, 97-100, 104, 112, 235.
Guerre (de la), 110, 170
Guyot, 155.

Händel, 220.
Hautefeuille (Mlle de), 105.
Havet (L.), 217.
Hayem (Fernand), 7*.
Hédouin, 130.
Hilaire (Mlle), 109, **128**, 129, 168.
Hotman, 110.
Hurel, 110.
Huygens (Constantin), XIII, 3, 8, 101.

Jonckbloet, 8*, 101.

Kinkeldey, 196*.
Kircher (Athanasius), 103*.
Krebs, 196*.
Kroyer, 54*.
Kuhn (Max), 78, 196*.

La Barre (de), **149** s.
La Barre (Mlle de), **126** ss.
La Calprenède, 107.
La Calprenède (Mme de), 105.
Lachèvre, 37*, 108.
Lacroix (P.), 4*.
La Fayette (Mlle de), 103.
L'Affilard, 203, 206.
La Grange, 111.
La Laurencie (L. de), IX, 237.
La Marre, 155.
Lambert (Michel), IX, 105, **109-16**, 132, **146** s., 210, 213, 219, 235.
La Mesnardière, 143.
Land, 101*.
La Noue (Mlle de), 105.
Lanson, 92, 107*.
Laroche, 111.
La Tour, 7.
Lavoix, IX*.
Le Bailly, 4, 18, 95, 97.
Le Brun, 159.
Le Camus, 106, 110, 112, **116**, **135** s., **146** s., 214, 235.
Lecerf de la Viéville, 79, 129, 163, 211, 239.
Le Fegueux, 10.
Le Gendre, 3.
Le Gros, 125.
Le Jeune (Claude), 2, 23, 100.
Lemaire, IX.
Le Pailleur, 103, 106.
Le Roy (Adr.), 15, 17.
Lingendes, 13.
Livet, 104, 105.
Loret, 129.
Louis XIII, 103, 112, 189.
Louis XIV, 237.
Lully, 67, 112, 129, 163, **168** s, 219, 237-38.
Luynes (duc de), 13.

Magne (E.), 12, 135.
Magny (Olivier de), 54.
Mairet, 104.

Malherbe, 4, 39 s , 68.
Manchicourt, 48.
Mancini (Olympe), 105.
Mangeant, 48, 68.
Mareschalle (Mme) 135.
Marguerite de Valois, 11.
Marie de Médicis, 67.
Marie-Thérèse, 112.
Marot (Clément), 2.
Martin, 110.
Masson (P.-M.), 22*, 25-26, 71.
Mauduit, 2, 20, 97.
Maugars, 98.
Maulevrier, 135.
Mazarin (Cardinal de), 101, 112 167.
Mazarin (duchesse de) 193.
Mazuel, 132.
Mazzocchi (Virgilio), 188.
Melani (Atto), 124.
Menestrier (le P. Claude le), 53.
Mennung (A), 133.
Mersenne (P. Marin), 4, 18, 78, 91, 98-102, 111, **180** ss , 203-6, 211, **213** ss.
Meyer-Lübke, 222.
Michel, 155.
Molière, 132, 170 s.
Mollier (Louis de), 49, 110, **119**, 157.
Monbuisson, 3.
Montéclair, 209.
Montespan (de), 132.
Monteverde, 98.
Morel-Fatio, 92*.
Morf, 38*, 54*.
Mortemart (de), 13, 103.
Moulinié, 9, 10, 19, 78, 103, **110-112**, 134 166, 213, 235.

Nuitter (Ch.), IX*.
Nyert (Pierre de), IX 98, 103, 121 s., 213, 235.

Oudin 160*.

Paget (Mme), 105.
Pascal (Jacqueline), 135.
Pasqualini, 124.
Passerat (Jean), 37, 59.
Passy (Paul), 221, 224.
Paulet (Angélique) 6, **12**, 104, 106, 213.
Pelisson, 207.
Perdigal, 110, 104.
Peri, 71, 99.
Perrin (Pierre), 105, 133, **139** s., 155.
Petit Coclicus (Adr.), 185.
Pinel, 110.
Pirro (A.), IX 46*, 99-102, 142*.
Pougin (A.), IX 118.
Potel, 159.
Praetorius (M.), 186.
Preux, 189.
Prunières (H), IX, 7, 49, 64, 67, 95, 98, 103 4, 110, 112, 170
Pure (Michel de) 107, 137., 212

Quinault, 134, 237-38.
Quittard (H.), IX, 105, 148, 171.

Racan, 13.
Racine, 132.
Rambouillet (Mquise de), 104.
Rapin (Nicolas), 37.
Raymon (Mlle), 128-29.
Richard (François), 10, 12, **110-12**.
Richelieu (Cardinal de), 104, 112.
Riemann (Hugo), X*, XV, 60, 86 173.
Rigaud (Louis de), 10, 13, 103.
Rognone, 202.
Rolland (Romain), IX, 65, 99, 137, 237.
Ronsard, VIII, 16, 19, 37.
Rosiers (de), 155.
Rosset, 213.

Rossi (Luigi), 8, 128 s., 167.
Rousselot, 222.

Sablé (Mme de), 102.
Sablière (de), 110.
Saintot (Mme de), 105-6, 133.
Saint-Amand, 39.
Saint-Christophle (Mlle de) 129, 240.
Saint-Elme, 124.
Saint-Evremond, 8, 119, 193
Saint-Simon, 103.
Saint-Thomas (la Sandrier), 104, 126.
Santa-Severina, 54.
Sarasin, 133.
Sasso, 38
Sauvage, 7.
Sauval, 8.
Savorny, 4, 51.
Scarron, 133.
Schering (A.), 173.
Schmitz (E.), 82*.
Schurmann (Anne-Marie de), 101.
Scudéry (Mlle de), 12, 106, 108, 213.
Sebillet (Thomas), 19.
Segrais, 133.
Seignoret (Suzanne), 106.
Sercy (Charles), 110.
Sévigné (Mquise de), 106, 129.
Sicard, 111, 161.
Signac, 10, 50.
Somaize, 105.
Sorel (Charles), 14, 108.
Stockhausen (J.), 182
Suze (Mme de la), 106, 135, 139.

Tallemant des Réaux, 11, 103-106.
Termes (de), 13.
Tessier (Carles), 3, 15.
Themines (Mquise de), 13.
Thoinan, IX*, 98.
Thurot, 213, 221 et ss.
Thianges (Mme de), 132.
Tiersot (J.), 16*, 48*.
Titelouze, 100.
Tristan l'Hermitte, 125, 127, 133.
Tournier, 111.

Ulrich, 210*
Urfé (Honoré d'), 40.

Valle (della), 191.
Vaugelas, 213-14.
Vaumesnil (de) 11.
Vecchi (Orazio), 48.
Vertpré (de), 110.
Verdier (du), 108.
Verdier (Mlle du), 240.
Vianey, 38*, 54*.
Viaud (Théophile de), 108.
Villars, 11.
Vincent (Mlle), 113.
Vogel (E.), 197.
Voiture, 104, 237.
Voltaire, 220.

Weckerlin (J. B.), 48*, 49*, 103*.
Wolf (Joh.), 173.
Worp, XIII*, 101*.

Zacconi (L.), 183.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Introduction VII

PREMIÈRE PARTIE

La musique de chambre vocale pendant le premier tiers du XVIIe siècle . . 1

Chapitre premier: Les compositeurs et chanteurs, musiciens professionnels et amateurs 1

Chapitre II: Les Airs de cour, les Récits, les Chansons . . 14

Chapitre III: Les Dialogues, la Musique vocale dans les Ballets de cour 53

Chapitre IV: La technique du chant dans les Airs de cour et les Récits 71

Chapitre V: Influences étrangères 80

DEUXIÈME PARTIE

Le complet développement du chant français au XVIIe siècle. 97

Chapitre premier: Évolution de l'Air de cour, développement de l'art du chant 97

Chapitre II: Les Compositeurs d'airs et les chanteurs . . . 110

Chapitre III: Les Airs et les Chansons 131

Chapitre IV: Le chant dans les compositions de caractère dramatique. 167

TROISIÈME PARTIE

L'Enseignement du chant au XVIIe siècle . . . 179

Chapitre premier: Des dispositions naturelles. 180

Chapitre II: Le Maître à chanter. 184

Chapitre III: Formation du son. Pose de la voix. Les registres. Exécution du chant 189

Chapitre IV: Les ornements du chant. 195

Chapitre V: La prononciation et l'articulation 211

Conclusion 236

APPENDICE

Airs sérieux

Pages

a) Michel Lambert: Vous ne sauriez, mes yeux. 243
b) Michel Lambert (?): Sombres déserts 245
c) Michel Lambert: Devant vos yeux 246
d) Le Camus: Amour, cruel amour. 247

Comédies-Ballets

Molière-Lully: Monsieur de Pourceaugnac. 250

Airs de ballets

Ballet des Muses. Dialogue d'Orphée et d'une Nymphe . . 254
Ballet royal de Flore: Plainte de Vénus 256

Bibliographie. 261

ERRATA

P. VIII note, après 1552 supprimer le point.

P. 8, ligne 10, au lieu de *juger pas* lire *juger par*.

P. 53 et passins au lieu de *Le Menestrier* lire *Menestrier*.

P. 65, note 3, lire *P.* Lacroix.

P. 72, ligne 9, lire *leurs*.

P. 105, ligne 2 supprimer la virgule entre *Historiettes* et *Tallemant*.

P. 116, ligne 8, lire *ont portés*.

P. 117, ligne 2, lire *Le Camus*.

P 121, ligne 8, au lieu de *1663* lire *1633*.

P. 121, note 1, lire *de la Fr*.

P. 122, ligne 23, au lieu de *luy-même* lire *lui-même*.

P. 124 note 1, au lieu de *Lorel* lire *Loret*.

P. 126, ligne 9, au lieu de *La Sandrier* lire *la Sandrier*.

P. 129, ligne 10, au lieu de *Raymond* lire *Raymon*.

P. 135, ligne 17, au lieu de *toute enfant* lire *tout enfant*.

P. 160, ligne 17, au lieu de *Royer* lire *Boyer*.

P. 162, ligne 13, au lieu de *Signac* lire *Sicard*.

P. 243, ligne 1 (append. music.), au lieu de *saurier* lire *sauriez*.

Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.

La Faculté des Lettres de Strasbourg édite elle-même une Bibliothèque d'études dans laquelle ses différents enseignements se trouveront représentés et à laquelle collaboreront ses nombreux maîtres, les meilleurs de ses élèves et les savants d'Alsace et de Lorraine qui se tiennent en rapports avec elle.

Tous les volumes auront un même format in-8° raisin; ils seront numérotés par fascicules mais se succéderont sans aucune périodicité. Ils pourront différer beaucoup d'étendue et de prix; chacun d'eux formera un tout complet.

Chaque volume est mis en vente séparément et envoyé franco, au prix marqué.

La souscription à l'ensemble des publications, **adressée directement à la Commission**, bénéficie sur le prix de chacun des volumes d'une réduction de 20 % en France (15 % à l'étranger). Les souscripteurs s'acquittent par tranches de 100 frs., dont la première sera versée en même temps que la souscription et, chacune des suivantes, sur la présentation d'une facture constatant que la provision est épuisée.

La souscription peut être interrompue à tout moment par simple lettre recommandée.

Les bibliothèques et autres établissements astreints aux règles de la comptabilité administrative qui voudront bien nous envoyer **directement** leurs souscriptions, auront la faculté de n'opérer leurs versements qu'une fois par an, pour les volumes reçus au cours de l'année.

Les paiements pourront se faire en mandats-poste. Mais on aura intérêt à employer plutôt des chèques postaux. Les Publications de la Faculté des Lettres ont le numéro de chèque postal: Strasbourg, 3670.

NB. Voir ci-contre une liste des premières publications.

Liste des premières publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.

Fasc. 1. Théodore GÉROLD, professeur à la Faculté des Lettres, **L'art du Chant en France au XVIIe siècle.** 1 vol., 300 pages, avec musique . . . . . 30 frs.

Fasc. 2. Théodore GÉROLD, id., **Le manuscrit de Bayeux,** texte et musique d'un recueil de chansons du XVe siècle. 1 vol., 200 pages, avec musique. . . . . 15 frs.

SOUS PRESSE :

Etienne GILSON, professeur à la Faculté des Lettres, **Études de philosophie médiévale.** 1 vol., d'environ 300 pages.

Gustave COHEN, id., **Un manuscrit de Mons et la représentation des Mystères à la fin du XVe siècle.** 1 vol., d'environ 500 pages.

Léon ZELIQZON, professeur honoraire au Lycée de Metz. **Dictionnaire des Patois romans de la Moselle.** 1ère partie, 1 vol., d'environ 320 pages.

EN PRÉPARATION :

Prosper ALFARIC, professeur à la Faculté des Lettres, **Simon le Magicien.**

Marc BLOCH, id., **Les rois thaumaturges.** Essai sur le toucher des écrouelles par les rois de France et d'Angleterre.

Eugène CAVAIGNAC, id., **La population du monde antique et les statistiques de démographie moderne.**

Maurice LANGE, id., **Étude critique sur le comte de Gobineau.**

Gabriel MAUGAIN, id., **Dante en France au XIXe siècle.**

Pierre MONTET, id., **Études d'égyptologie.**

Paul PERDRIZET, id., **Negotium perambulans in tenebris.** Études de démonologie gréco-orientale.

Christian PFISTER, Doyen de la Faculté des Lettres, membre de l'Institut, **Un mémoire inédit de l'Intendant Colbert sur l'Alsace au XVIIe siècle.**

André PIGANIOL, prof. à la Faculté des Lettres, **Recherches sur les Jeux romains.**

Emile PONS, id., **Le thème et le sentiment de la nature dans la poésie Anglo-Saxonne.**

Edmond VERMEIL, id., **La Constitution de Weimar.**

Imp. Als. anc. G. Fischbach, Strasbourg.

ML 270 .2 G47
Gérold, Théodore
L'art du chant en France au XVIIe siècle

194764

ML 270 .2 G47
Gérold, Théodore
L'art du chant en France au XVIIe siècle

NOV 14 1966			
NOV 28 1966			
NOV 28 1966			